目录

扉页前照片：傅聪为中央音乐学院附中学生授课
（一九八一年冬，北京）

与傅聪谈音乐*

傅　　雷

傅聪回家来，我尽量利用时间，把平时通讯没有能谈彻底的问题和他谈了谈；内容虽是不少，他一走，好象仍有许多话没有说。因为各报记者都曾要他写些有关音乐的短文而没有时间写，也因为一部分的谈话对音乐学者和爱好音乐的同志都有关系，特摘要用问答体（也是保存真相）写出来发表。但傅聪还年轻，所知有限，下面的材料只能说是他学习现阶段的一个小结，不准确的见解和片面的看法一定很多，我的回忆也难免不真切，还望读者指正和原谅。

---

* 发表于一九五六年十月十八——二十一日《文汇报》。

一、谈技巧

问：有些听众觉得你弹琴的姿势很做作，我们一向看惯了，不觉得；你自己对这一点有什么看法？

答：弹琴的时候，表情应当在音乐里，不应当在脸上或身体上。不过人总是人，心有所感，不免形诸于外：那是情不自禁的，往往也并不美，正如吟哦诗句而手舞足蹈并不好看一样。我不能用音乐来抓住人，反而叫人注意到我弹琴的姿势，只能证明我的演奏不到家。另一方面，听众之间也有一部分是“观众”，存心把我当作演员看待；他们不明白为了求某种音响效果，才有某种特殊的姿势。

问：学钢琴的人为了学习，有心注意你手的动作，他们总不能算是“观众”吧？

答：手的动作决定于技巧，技巧决定于效果，效果决定于乐曲的意境、感情和思想。对于所弹的乐曲没有一个明确的观念，没有深刻的体会，就不知道自己要表现什么，就不知道要产生何种效果，就不知道用何种技巧去实现。单纯研究手的姿势不但是舍本逐末，而且近于无的放矢。倘若我对乐曲的表达并不引起另一位钢琴学者的共鸣，或者我对乐曲的理解和处理，他并不完全同意，那末我的技巧对他毫无用处。

即使他和我的体会一致，他所要求的效果和我的相同，远远的望几眼姿势也没用；何况同样的效果也有许多不同的方法可以获致。例如清淡的音与浓厚的音，飘逸的音与沉着的音，柔婉的音与刚强的音，明朗的音与模糊的音，凄厉的音与恬静的音，都需要各各不同的技巧，但这些技巧常常因人而异：因为各人的手长得不同，适合我的未必适合别人，适合别人的未必适合我。

问：那末技巧是没有准则的了？老师也不能教你的了？

答：话不能这么说。基本的规律还是有的：就是手指要坚强有力，富于弹性；手腕和手臂要绝对放松，自然，不能有半点儿发僵发硬。放松的手弹出来的音不管是极轻的还是极响的，音都丰满，柔和，余音袅袅，可以致远。发硬的手弹出来的音是单薄的，干枯的，粗暴的，短促的，没有韵味的（所以表现激昂或凄厉的感情时，往往故意使手腕略微紧张）。弹琴时要让整个上半身的重量直接灌注到手指，力量才会旺盛，才会取之不尽，用之不竭。而且用放松的手弹琴，手不容易疲倦。但究竟怎样才能放松，怎样放松才对，都非言语所能说明，有时反而令人误会，主要是靠长期的体会与实践。

一般常用的基本技巧，老师当然能教；遇到某些

技术难关，他也有办法帮助你解决；越是有经验的老师，越是有多种多样的不同的方法教给学生。但老师方法虽多，也不能完全适应种类更多的手；技术上的难题也因人而异，并无一定。学者必须自己钻研，把老师的指导举一反三；而且要触类旁通；有时他的方法对我并不适合，但只要变通一下就行。如果你对乐曲的理解，除了老师的一套以外，还有新发见，你就得要求某种特殊效果，从而要求某种特殊技巧，那就更需要多用头脑，自己想办法解决了。技巧不论是从老师或同学那儿吸收来的，还是自己摸索出来的，都要随机应变，灵活运用，决不可当作刻板的教条。

总之，技巧必须从内容出发；目的是表达乐曲，技巧不过是手段。严格说来，有多少种不同风格的乐派与作家，就有多少种不同的技巧；有多少种不同性质（长短、肥瘦、强弱、粗细、软硬、各个手指相互之间的长短比例等等）的手，就有多少种不同的方法来获致多少种不同的技巧。我们先要认清自己的手的优缺点，然后多多思考，对症下药，兼采各家之长，以补自己之短。除非在初学的几年之内，完全依赖老师来替你解决技巧是不行的。而且我特别要强调两点：（一）要解决技巧，先要解决对音乐的理解。假如

不知道自己要表现什么思想，单单讲究文法与修辞有什么用呢？(二)技巧必须从实践中去探求，理论只是实践的归纳。和研究一切学术一样，开头只有些简单的指导原则，细节都是从实践中摸索出来的；把摸索的结果归纳为理论，再拿到实践中去试验；如此循环不已，才能逐步提高。

二、谈 学 习

问：你从老师那儿学到些什么？

答：主要是对各个乐派和各个作家的风格与精神的认识；在乐曲的结构、层次、逻辑方面学到很多；细枝小节的琢磨也得力于他的指导；这些都是我一向欠缺的。内容的理解，意境的领会，则多半靠自己。但即使偶而有一支乐曲，百分之九十以上是自己钻研得来，只有百分之几得之于老师，老师的功劳还是很大；因为缺了这百分之几，我的表达就不完整。

问：你对作品的理解，有时是否跟老师有出入？

答：有出入，但多半在局部而不在整个乐曲。遇到这种情形，双方就反复讨论，甚至热烈争辩，结果是有时我接受了老师的意见，有时老师容纳了我的意见，也有时归纳成一个折衷的意见。倘或相持不下，便暂时把问题搁起；再经过几天的思索，双方仍旧能得出一

个结论。这种方式的学与这种方式的教，可以说是纯科学的。师生都服从真理，服从艺术。学生不以说服老师为荣，老师不以向学生让步为耻。我觉得这才是真正的虚心为学。一方面不盲从，也不标新立异；另一方面不保守，也不轻易附和。比如说，十九世纪末期以来的各种乐谱版本，很多被编订人弄得面目全非，为现代音乐学者所诟病；但老师遇到版本上可疑的地方，仍然静静的想一想，然后决定取舍，同时说明取舍的理由；他决不一笔抹煞，全盘否定。

问：我一向认为教师的主要本领是“能予”，学生的主要本领是“能取”。照你说来，你的老师除了“能予”，也是“能取”的了。

答：是的。老师告诉我，从前他是不肯听任学生有一点儿自由的；近十余年来觉得这办法不对，才改过来。可见他现在比以前更“能予”了。同时他也吸收学生的见解和心得，加入他的教学经验中去；可见他因为“能取”而更“能予”了。这个榜样给我的启发很大：第一使我更感到虚心是求进步的主要关键；第二使我越来越觉得科学精神与客观态度的重要。

问：你的老师的教学还有什么特点？

答：他分析能力特别强，耳朵特别灵，任何细小的错漏，

都逃不过他，任何复杂的古怪的和声中一有错误，他都能指出来。他对艺术与教育的热诚也令人钦佩：不管怎么忙，替学生一上课就忘了疲劳，忘了时间；而且整个儿浸在音乐里，常常会自言自语的低声叹赏："多美的音乐！多美的音乐！"

问：在你学习过程中，还有什么原则性的体会可以谈了？

答：前年我在家信中提到"用脑"问题，我越来越觉得重要。不但分析乐曲，处理句法(Phrasing)，休止(Pause)，运用踏板（Pedal）等等需要严密思考，便是手指练习及一切技巧的训练，都需要高度的脑力活动。有了头脑，即使感情冷一些，弹出来的东西还可以象样；没有头脑，就什么也不象。

根据我的学习经验，觉得先要知道自己对某个乐曲的要求与体会，对每章、每段、每句、每个音符的疾徐轻响，及其所包含的意义与感情，都要在头脑里刻划得愈清楚愈明确愈好。唯有这样，我的信心才越坚，意志越强，而实现我这些观念和意境的可能性也越大。

大家知道，学琴的人要学会听自己，就是说要永远保持自我批评的精神。但若脑海中先没有你所认为理想的境界，没有你认为最能表达你的意境的那些音，那末你即使听到自己的音，又怎么能决定它合

不合你的要求？而且一个人对自己的要求是随着对艺术的认识而永远在提高的，所以在整个学习过程中，甚至在一生中，对自己满意的事是难得有的。

问： 你对文学美术的爱好，究竟对你的音乐学习有什么具体的帮助？

答： 最显著的是加强我的感受力，扩大我的感受的范围。往往在乐曲中遇到一个境界，一种情调，仿佛是相熟的；事后一想，原来是从前读的某一首诗，或是喜欢的某一幅画，就有这个境界，这种情调。也许文学和美术替我在心中多装置了几根弦，使我能够对更多的音乐发生共鸣。

问： 我经常寄给你的学习文件是不是对你的专业学习也有好处？

答： 对我精神上的帮助是直接的，对我专业的帮助是间接的。伟大的建设事业，国家的政策，时时刻刻加强我的责任感；多多少少的新英雄、新创造，不断的给我有力的鞭策与鼓舞，使我在情绪低落的时候（在我这个年纪，那也难免），更容易振作起来。对中华民族的信念与自豪，对祖国的热爱，给我一股活泼泼的生命力，使我能保持新鲜的感觉，抱着始终不衰的热情，浸到艺术中去。

三、谈表达

问：顾名思义，“表达”和“表现”不同，你对表达的理解是怎样的？

答：表达一件作品，主要是传达作者的思想感情，既要忠实，又要生动。为了忠实，就得彻底认识原作者的精神，掌握他的风格，熟悉他的口吻、辞藻、和他的习惯用语。为了生动，就得讲究表达的方式、技巧与效果。而最要紧的是真实，真诚，自然，不能有半点儿勉强或是做作。搔首弄姿决不是艺术，自作解人的谎话更不是艺术。

问：原作者的乐曲经过演奏者的表达，会不会渗入演奏者的个性？两者会不会有矛盾？会不会因此而破坏原作的真面目？

答：绝对的客观是不可能的，便是照相也不免有科学的成份加在对象之上。演奏者的个性必然要渗入原作中去。假如他和原作者的个性相距太远，就会格格不入，弹出来的东西也给人一个格格不入的感觉。所以任何演奏家所能胜任愉快的表达的作品，都有限度。一个人的个性越有弹性，他能体会的作品就越多。唯有在演奏者与原作者的精神气质融洽无间，以作者的精神为主，以演奏者的精神为副而决不喧

宾夺主的情形之下，原作的面目才能又忠实又生动的再现出来。

问：怎样才能做到不喧宾夺主？

答：这个大题目，我一时还没有把握回答。根据我眼前的理解，关键不仅仅在于掌握原作者的风格和辞藻等等，而尤其在于生活在原作者的心中。那时，作者的呼吸好象就是演奏家本人的呼吸，作者的情潮起伏好象就是演奏家本人的情潮起伏，乐曲的节奏在演奏家的手下是从心里发出来的，是内在的而不是外加的了。弹巴哈的某个乐曲，我们既要在心中体验到巴哈的总的精神，如虔诚、严肃、崇高等，又要体验到巴哈写那个乐曲的特殊感情与特殊精神。当然，以我们的渺小，要达到巴哈或贝多芬那样的天地未免是奢望；但既然演奏他们的作品，就得尽量望这个目标走去，越接近越好。正因为你或多或少生活在原作者心中，你的个性才会服从原作者的个性，不自觉的掌握了宾主的分寸。

问：演奏者的个性以怎样的方式渗入原作，可以具体的说一说吗？

答：谱上的音符，虽然西洋的记谱法已经非常精密，和真正的音乐相比还是很呆板的。按照谱上写定的音符的长短，速度，节奏，一小节一小节的极严格的弹奏，

非但索然无味，不是原作的音乐，事实上也不可能这样做。例如文字，谁念起来每句总有轻重快慢的分别，这分别的准确与否是另一件事。同样，每个小节的音乐，演奏的人不期然而然的会有自由伸缩；这伸缩包括音的长短顿挫（所谓 rubato），节奏的或轻或重，或强或弱，音色的或明或暗，以通篇而论还包括句读、休止、高潮、低潮、延长音等等的特殊处理。这些变化有时很明显，有时极细微，非内行人不辨。但演奏家的难处，第一是不能让这些自由的处理越出原作风格的范围，不但如此，还要把原作的精神发挥得更好；正如替古人的诗文作疏注，只能引申原义，而绝对不能插入与原意不相干或相背的议论；其次，一切自由处理（所谓自由要用极严格审慎的态度运用，幅度也是极小的！）都须有严密的逻辑与恰当的比例；切不可兴之所至，任意渲染；前后要统一，要成为一个整体。一个好的演奏家，总是令人觉得原作的精神面貌非常突出，直要细细琢磨，才能在转弯抹角的地方，发见一些特别的韵味，反映出演奏家个人的成分。相反，不高明的演奏家在任何乐曲中总是自己先站在听众前面，把他的声调口吻，压倒了或是遮盖了原作者的声调口吻。

问：所谓原作的风格，似乎很抽象，它究竟指什么？

答：我也一时说不清。粗疏的说，风格是作者的性情、气质、思想、感情，和时代思潮、风气等等的混合产品。表现在乐曲中的，除了旋律、和声、节奏方面的特点以外，还有乐句的长短，休止的安排，踏板的处理，对速度的观念，以至于音质的特色，装饰音、连音、半连音、断音等等的处理，都是构成一个作家的特殊风格的因素。古典作家的音，讲究圆转如珠；印象派作家如特布西的音，多数要求含浑朦胧，浪漫派如舒曼的音则要求浓郁。同是古典乐派，斯卡拉蒂的音比较轻灵明快，巴哈的音比较凝炼沉着，亨特尔的音比较华丽豪放。稍晚一些，莫扎特的音除了轻灵明快之外，还要求妩媚。同样的速度，每个作家的观念也不同，最突出的例子是莫扎特作品中慢的乐章不像一般所理解的那么慢：他写给姊姊的信中就抱怨当时人把他的行板（andante）弹成柔板（adagio）。便是一组音阶，一组琶音，各家用来表现的情调与意境都有分别：萧邦的音阶与琶音固不同于莫扎特与贝多芬的，也不同于特布西的（现代很多人把萧邦这些段落弹成特布西式，歪曲了萧邦的面目）。总之，一个作家的风格是靠无数大大小小的特点来表现的；我们表达的时候往往要犯“太过”或“不及”的毛病。当然，整个时代整个乐派的风格，比着个人的风格容易

掌握；因为一个作家早年、中年、晚年的风格也有变化，必须认识清楚。

问：批评家们称为“冷静的”(cold)演奏家是指哪一种类型？

答：上面提到的表达应当如何如何，只是大家期望的一个最高理想；真正能达到那境界的人很少很少；因为在多数演奏家身上，理智与感情很难维持平衡。所谓冷静的人就是理智特别强，弹的作品条理分明，结构严密，线条清楚，手法干净，使听的人在理性方面得到很大的满足，但感动的程度就浅得多。严格说来，这种类型的演奏家病在“不足”；反之，感情丰富，生机旺盛的艺术家容易“太过”。

问：在你现在的学习阶段，你表达某些作家的成绩如何？对他们的理解与以前又有什么不同？

答：我的发展还不能说是平均的。至此为止，老师认为我最好的成绩，除了萧邦，便是莫扎特和特布西。去年弹贝多芬第四钢琴协奏曲，我总觉得太骚动，不够炉火纯青，不够清明高远。弹贝多芬必须有火热的感情，同时又要有冰冷的理智镇压。第四协奏曲的第一乐章尤其难：节奏变化极多，但不能显得散漫；要极轻灵妩媚，又一点儿不能缺少深刻与沉着。去年九月，我又重弹了贝多芬第五钢琴协奏曲，觉得其

中有种理想主义的精神；它深度不及第四，但给人一个崇高的境界，一种大无畏的精神；第二乐章简直象一个先知向全世界发布的一篇宣言。表现这种音乐不能单靠热情和理智，最重要的是感觉到那崇高的理想，心灵的伟大与坚强，总而言之，要往“高处”走。

以前我弹巴哈，和国内多数钢琴学生一样用的是皮罗版本，太夸张，把巴哈的宗教气息沦为肤浅的戏剧化与浪漫蒂克情调。在某个意义上，巴哈是浪漫蒂克，但决非十九世纪那种才子佳人式的浪漫蒂克。他的是一种内在的，极深刻沉着的热情。巴哈也发怒，挣扎，控诉，甚而至于哀号；但这一切都有一个巍峨庄严，象峩特式大教堂般的躯体包裹着，同时有一股信仰的力量支持着。

问： 从 1953 年起，很多与你相熟的青年就说你台上的成绩总胜过台下的，为什么？

答： 因为有了群众，无形中有种感情的交流使我心中温暖；也因为在群众面前，必须把作品的精华全部发掘出来，否则就对不起群众，对不起艺术品，所以我在台上特别能集中。我自己觉得录的唱片就不如我台上弹的那么感情热烈，虽然技巧更完整。很多唱片都有类似的情形。

问： 你演奏时把自己究竟放进几分？

答：这是没有比例可说的。我一上台就凝神壹志，把心中的杂念尽量扫除，尽量要我的心成为一张白纸，一面明净的镜子，反映出原作的真面目。那时我已不知有我，心中只有原作者的音乐。当然，最理想是要做到象王国维所谓“入乎其内，出乎其外”。这一点，我的修养还远远的够不上。我演奏时太急于要把我所体会到的原作的思想感情向大家倾诉，倾诉得愈详尽愈好，这个要求太迫切了，往往影响到手的神经，反而会出些小毛病。今后我要努力使自己的心情平静，也要锻炼我的技巧更能听从我的指挥。我此刻才不过跨进艺术的大门，许多体会和见解，也许过了三五年就要大变。艺术的境界无穷无极，渺小如我，在短促的人生中是永远达不到“完美”的理想的；我只能竭尽所能的做一步，算一步。

一九五六年十月五日

傅聪的成长*

傅　　雷

本刊编者要我谈谈傅聪的成长，认为他的学习经过可能对一般青年有所启发。当然，我的教育方法是有缺点的；今日的傅聪，从整个发展来看也跟完美二字差得很远。但优点也好，缺点也好，都可以供人借镜。

傅聪三岁至四岁之间，站在小凳上，头刚好伸到和我的书桌一样高的时候，就爱听古典音乐。只要收音机或唱机上放送西洋乐曲，不论是声乐是器乐，也不论是哪一乐派的作品，他都安安静静的听着，时间久了也不会吵闹或是打瞌睡。我看了心里想："不管他将来学哪一科，能有一个艺术园地耕种，他一辈子都受用不尽。"我是存了

---

* 发表于《新观察》一九五七年第八期。

这种心，才在他七岁半，进小学四年级的秋天，让他开始学钢琴的。

过了一年多，由于孩子学习进度的快速，不能不减轻他的负担，我便把他从小学撤回。这并非说我那时已决定他专学音乐，只是认为小学的课程和钢琴学习可能在家里结合得更好。傅聪到十四岁为止，花在文史和别的学科上的时间，比花在琴上的为多。英文、数学的代数、几何等等，另外请了教师。本国语文的教学主要由我自己掌握：从孔、孟、先秦诸子、国策、左传、晏子春秋、史记、汉书、世说新语等等上选材料，以富有伦理观念与哲理气息、兼有趣味性的故事、寓言、史实为主，以古典诗歌与纯文艺的散文为辅。用意是要把语文知识、道德观念、和文艺熏陶结合在一起。我还记得着重向他指出，“民可使由之，不可使知之”的专制政论的荒谬，也强调“左右皆曰不可，勿听；诸大夫皆曰不可，勿听；国人皆曰不可，然后察之”一类的民主思想，“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”那种有关操守的教训，以及“吾日三省吾身”，“人而无信，不知其可也”，“三人行，必有吾师”等等的生活作风。教学方法是从来不直接讲解，而是叫孩子事前准备，自己先讲；不了解的文义，只用旁敲侧击的言语指引他，让他自己找出正确的答案来；误解的地方也不直接改正，而是向他发许多问题，使他自动发觉他的矛盾。目

的是培养孩子的思考能力与基本逻辑。不过这方法也是有条件的，在悟性较差，智力发达较迟的孩子身上就行不通。

九岁半，傅聪跟了前上海交响乐队的创办人兼指挥，意大利钢琴家梅·百器先生，他是十九世纪大钢琴家李斯特的再传弟子。傅聪在国内所受的唯一严格的钢琴训练，就是在梅·百器先生门下的三年。

一九四六年八月，梅·百器故世。傅聪换了几个教师，没有遇到合适的；教师们也觉得他是个问题儿童。同时也很不用功，而喜爱音乐的热情并未稍减。从他开始学琴起，每次因为他练琴不努力而我锁上琴，叫他不必再学的时候，每次他都对着琴哭得很伤心。一九四八年，他正课不交卷，私下却乱弹高深的作品，以致杨嘉仁先生也觉无法教下去了；我便要他改受正规教育，让他以同等学力考入高中(大同附中)。我一向有个成见，认为一个不上不下的空头艺术家最要不得，还不如安分守己学一门实科，对社会多少还能有贡献。不久我们全家去昆明，孩子进了昆明的粤秀中学。一九五〇年秋，他又自作主张，以同等学力考入云南大学外文系一年级。这期间，他的钢琴学习完全停顿，只偶尔为当地的合唱队担任伴奏。

可是他学音乐的念头并没放弃，昆明的青年朋友们也觉得他长此蹉跎太可惜，劝他回家。一九五一年初夏

他便离开云大，只身回上海（我们是一九四九年先回的），跟苏联籍的女钢琴家勃隆斯丹夫人学了一年。那时（傅聪十七岁）我才肯定傅聪可以专攻音乐；因为他能刻苦用功，在琴上每天工作七八小时，就是酷暑天气，衣裤尽湿，也不稍休；而他对音乐的理解也显出有独到之处。除了琴，那个时期他还另跟老师念英国文学，自己阅读了不少政治理论的书籍。一九五二年夏，勃隆斯丹夫人去加拿大。从此到一九五四年八月，傅聪又没有钢琴老师了。

一九五三年夏天，政府给了他一个难得机会：经过选拔，派他到罗马尼亚去参加"第四届国际青年与学生和平友好联欢节"的钢琴比赛；接着又随我们的艺术代表团去民主德国与波兰作访问演出。他表演萧邦的乐曲，受到波兰萧邦专家们的重视；波兰政府并向我们政府正式提出，邀请傅聪参加一九五五年二月至三月举行的"第五届萧邦国际钢琴比赛"。一九五四年八月，傅聪由政府正式派往波兰，由波兰的老教授杰维埃茨基亲自指导，准备比赛节目。比赛终了，政府为了进一步培养他，让他继续留在波兰学习。

在艺术成长的重要关头，遇到全国解放、政府重视文艺、大力培养人才的伟大时代，不能不说是傅聪莫大的幸运；波兰政府与音乐界热情的帮助，更是促成傅聪走上艺术大道的重要因素。但象他过去那样不规则的、时断时

续的学习经过，在国外音乐青年中是少有的。萧邦比赛大会的总节目上，印有来自世界各国的七十四名选手的音乐资历，其中就以傅聪的资历为最贫弱，竟是独一无二的贫弱。这也不足为奇，因为西洋音乐传入中国为时不过半个世纪。

在这种客观条件之下，傅聪经过不少挫折而还能有些少成绩，在初次去波兰时得到国外音乐界的赞许，据我分析，是由于下列几点：(一)他对音乐的热爱和对艺术的态度严肃，不但始终如一，还随着年龄而俱长，从而加强了他的学习意志，不断的对自己提出严格的要求。无论到哪儿，他一看到琴就坐下来，一听到音乐就把什么都忘了。(二)一九五一——一九五二两年正是他的艺术心灵开始成熟的时期，而正好他又下了很大的苦功：睡在床上往往还在推敲乐曲的章节句读，斟酌表达的方式，或是背乐谱；有时竟会废寝忘食。手指弹痛了，指尖上包着橡皮膏再弹。一九五四年冬，波兰女钢琴家斯门齐安卡到上海，告诉我傅聪常常十个手指都包了橡皮膏登台。(三)自幼培养的独立思考与注重逻辑的习惯，终于起了作用，使他后来虽无良师指导，也能够很有自信的单独摸索，而居然不曾误入歧途——这一点直到他在罗马尼亚比赛有了成绩，我才得到证实，放了心。(四)他在十二三岁以前所接触和欣赏的音乐，已不限于钢琴乐曲，而是包括各种不

同的体裁不同的风格，所以他的音乐视野比较宽广。(五)他不用大人怎样鼓励，从小就喜欢诗歌、小说、戏剧、绘画，对一切美的事物美的风景都有强烈的感受，使他对音乐能从整个艺术的意境，而不限于音乐的意境去体会，补偿了我们音乐传统的不足。不用说，他感情的成熟比一般青年早得多；我素来主张艺术家的理智必须与感情平衡，对傅聪尤其注意这一点，所以在他十四岁以前只给他念田园诗、叙事诗与不太伤感的抒情诗；但他私下偷看了我的藏书，不到十五岁已经醉心于浪漫蒂克文艺，把南唐后主的词偷偷的背给他弟弟听了。(六)我来往的朋友包括各种职业，医生、律师、工程师、科学家、音乐家、画家、作家、记者都有，谈的题目非常广泛；偏偏孩子从七八岁起专爱躲在客厅门后窃听大人谈话，挥之不去，去而复来，无形中表现出他多方面的好奇心，而平日的所见所闻也加强了和扩大了他的好奇心。家庭中的艺术气氛，关切社会上大小问题的习惯，孩子在成年累月的浸淫之下，在成长过程中不能说没有影响。我们解放前对蒋介石政权的愤恨，朋友们热烈的政治讨论，孩子也不知不觉的感染到了。

远在一九五二年，傅聪演奏俄国斯克里亚宾的作品，深受他的老师勃隆斯丹夫人的欣赏；她觉得要了解这样一位纯粹斯拉夫灵魂的作家，不是老师所能教授，而要靠

学者自己心领神会的。一九五三年他在罗马尼亚演奏斯克里亚宾，苏联的青年钢琴选手们都为之感动得下泪。未参加萧邦比赛以前，他弹的萧邦的乐曲已被波兰教授们认为“赋有萧邦的灵魂”，甚至说他是“一个中国籍的波兰人”。比赛期间，评判员中巴西的女钢琴家，七十高龄的塔里番洛夫人对傅聪说：“你有很大的才具，真正的音乐才具。除了非常敏感以外，你还有热烈的、慷慨激昂的气质，悲壮的情感，异乎寻常的精致、微妙的色觉，还有最难得的一点，就是少有的细腻与高雅的意境，特别象在你的‘玛祖卡’中表现的。我历任第二、三、四届的评判员，从未听见这样天才式的玛祖卡。这是有历史意义的：一个中国人创造了真正的玛祖卡的表达风格。”英国的评判员路易士·坎忒纳对他自己的学生们说：“傅聪的玛祖卡真是奇妙；在我简直是一个梦，不能相信真有其事。我无法想象那么多的层次，那么典雅，又有那么好的节奏，典型的波兰玛祖卡节奏”。意大利评判员，钢琴家阿高斯蒂教授对傅聪说：“只有古老的文明才能给你那么多难得的天赋，萧邦的意境很象中国艺术的意境。”

这位意大利教授的评语，无意中解答了大家心中的一个谜。因为傅聪在萧邦比赛前后，在国外引起了一个普遍的问题：一个中国青年怎么能理解西洋音乐如此深切，尤其是在音乐家中风格极难掌握的萧邦？我和意大利教

授一样，认为傅聪这方面的成就大半得力于他对中国古典文化的认识与体会。只有真正了解自己民族的优秀传统精神，具备自己的民族灵魂，才能彻底了解别个民族的优秀传统，渗透他们的灵魂。一九五六年三月间南斯拉夫的报刊《POLITIKA》以“钢琴诗人”为题，评论傅聪在南国京城演奏莫扎特与萧邦的两支钢琴协奏曲时，也说："很久以来，我们没有听到变化这样多的触键，使钢琴能显出最微妙的层次的音质。在傅聪的思想与实践中间，在他对于音乐的深刻的理解中间，有一股灵感，达到了纯粹的诗的境界。傅聪的演奏艺术，是从中国艺术传统的高度明确性脱胎出来的。他在琴上表达的诗意，不就是中国古诗的特殊面目之一吗？他镂刻细节的手腕，不是使我们想起中国册页上的画吗？”的确，中国艺术最大的特色，从诗歌到绘画到戏剧，都讲究乐而不淫，哀而不怨，雍容有度；讲究典雅，自然，反对装腔作势和过火的恶趣，反对无目的地炫耀技巧。而这些也是世界一切高级艺术共同的准则。

但是正如我在傅聪十七岁以前不敢肯定他能专攻音乐一样，现在我也不敢说他将来有多大发展。一个艺术家的路程能走得多远，除了苦修苦练以外，还得看他的天赋；这潜在力的多、少、大、小，谁也无法预言，只有在他不断努力、不断发掘的过程中慢慢的看出来。傅聪的艺术

生涯才不过开端，他知道自己在无穷无尽的艺术天地中只跨了第一步，很小的第一步；不但目前他对他的演奏难得有满意的时候，将来也永远不会对自己完全满意。这是他亲口说的。

独一无二的艺术家莫扎特

傅　雷

在整部艺术史上，不仅仅在音乐史上，莫扎特是独一无二的人物。

他的早慧是独一无二的。

四岁学钢琴，不久就开始作曲；就是说他写音乐比写字还早。五岁那年，一天下午，父亲雷沃博带了一个小提琴家和一个吹小号的朋友回来，预备练习六支三重奏。孩子挟着他儿童用的小提琴要求加入。父亲呵斥道："学都没学过，怎么来胡闹！"孩子哭了。吹小号的朋友过意不去，替他求情，说让他在自己身边拉吧，好在他音响不大，听不见的。父亲还咕噜着说："要是听见你的琴声，就得

赶出去。”孩子坐下来拉了，吹小号的乐师慢慢地停止了吹奏，流着惊讶和赞叹的眼泪；孩子把六支三重奏从头至尾都很完整地拉完了。

八岁，他写了第一支交响乐；十岁写了第一出歌剧。十四至十六岁之间，在歌剧的发源地意大利（别忘了他是奥地利人），写了三出意大利歌剧在米兰上演，按照当时的习惯，由他指挥乐队。十岁以前，他在日耳曼十几个小邦的首府和维也纳、巴黎、伦敦各大都市作巡回演出，轰动全欧。有些听众还以为他神妙的演奏有魔术帮忙，要他脱下手上的戒指。

正如他没有学过小提琴而就能参加三重奏一样，他写意大利歌剧也差不多是无师自通的。童年时代常在中欧西欧各地旅行，孩子的观摩与听的机会多于正规学习的机会：所以莫扎特的领悟与感受的能力，吸收与消化的迅速，是近乎不可思议的。我们古人有句话，说：“小时了了，大未必佳”；欧洲人也认为早慧的儿童长大了很少有真正伟大的成就。的确，古今中外，有的是神童；但神童而卓然成家的并不多，而像莫扎特这样出类拔萃、这样早熟的天才而终于成为不朽的大师，为艺术界放出万丈光芒的，至此为止还没有第二个例子。

他的创作数量的巨大，品种的繁多，质地的卓越，是

独一无二的。

巴哈、韩德尔、海顿，都是多产的作家；但韩德尔与海顿都活到七十以上的高年，巴哈也有六十五岁的寿命；莫扎特却在三十五年的生涯中完成了大小622件作品，还有132件未完成的遗作，总数是754。举其大者而言，歌剧有22出，单独的歌曲、咏叹调与合唱曲67支，交响乐49支，钢琴协奏曲29支，小提琴协奏曲13支，其他乐器的协奏曲12支，钢琴奏鸣曲及幻想曲22支，小提琴奏鸣曲及变体曲45支，大风琴曲17支，三重奏四重奏五重奏47支。没有一种体裁没有他登峰造极的作品，没有一种乐器没有他的经典文献：在一百七十年后的今天，还象灿烂的明星一般照耀着乐坛。在音乐方面这样全能，乐剧与其他器乐的制作都有这样高的成就，毫无疑问是绝无仅有的。莫扎特的音乐灵感简直是一个取之不竭、用之不尽的水源，随时随地都有甘泉飞涌，飞涌的方式又那么自然，安详，轻快，妩媚。没有一个作曲家的音乐比莫扎特的更近于“天籁”了。

融和拉丁精神与日耳曼精神，吸收最优秀的外国传统而加以丰富与提高，为民族艺术形式开创新路而树立几座光辉的纪念碑：在这些方面，莫扎特又是独一无二的。

文艺复兴以后的两个世纪中，欧洲除了格鲁克为法国歌剧辟出一个途径以外，只有意大利歌剧是正宗的歌剧。莫扎特却作了双重的贡献：他既凭着客观的精神，细腻的写实手腕，刻划性格的高度技巧，创造了《费加罗的婚礼》与《唐·璜》，使意大利歌剧达到空前绝后的高峰㊀；又以《后宫诱逃》与《魔笛》两件杰作为德国歌剧奠定了基础，预告了贝多芬的《斐但丽奥》、韦柏的《自由射手》和瓦格纳的《歌唱大师》。

他在一七八三年的书信中说："我更倾向于德国歌剧：虽然写德国歌剧需要我费更多气力，我还是更喜欢它。每个民族有它的歌剧；为什么我们德国人就没有呢？难道德文不象法文英文那么容易唱吗？"一七八五年他又写道："我们德国人应当有德国式的思想，德国式的说话，德国式的演奏，德国式的歌唱。"所谓德国式的歌唱，特别是在音乐方面的德国式的思想，究竟是指什么呢？据法国音乐学者加米叶·裴拉格的解释，在《后宫诱逃》中㊁，男主角倍尔蒙唱的某些咏叹调，就是第一次充分运用了德国人谈情说爱的语言。同一歌剧中奥斯门的唱词，轻快的节奏与小调（mode mineure）的混合运用，富于幻梦

㊀ 瓦格纳提到莫扎特时就说过："意大利歌剧倒是由一个德国人提高到理想的完满之境的。"

㊁ 《后宫诱逃》的译名与内容不符，兹为从俗起见，袭用此名。

情调而甚至带点凄凉的柔情，和笑盈盈的天真的诙谐的交错，不是纯粹德国式的音乐思想吗？”（见裴拉格著：《莫扎特》巴黎一九二七年版）

和意大利人的思想相比，德国人的思想也许没有那么多光彩，可是更有深度，还有一些更亲切更通俗的意味。在纯粹音响的领域内，德国式的旋律不及意大利的流畅，但更复杂更丰富，更需要和声（以歌唱而言是乐队）的衬托。以乐思本身而论，德国艺术不求意大利艺术的整齐的美，而是逐渐以思想的自由发展，代替形式的对称与周期性的重复。这些特征在莫扎特的“魔笛”中都已经有端倪可寻。

交响乐在音乐艺术里是典型的日耳曼品种。虽然一般人称海顿为交响乐之父，但海顿晚年的作品深受莫扎特的影响：而莫扎特的降E大调、G小调、C大调（丘比特）交响乐，至今还比海顿的那组《伦敦交响乐》更接近我们。而在交响乐中，莫扎特也同样完满地冶拉丁精神（明朗、轻快、典雅）与日耳曼精神（复杂、谨严、深思、幻想）于一炉。正因为民族精神的觉醒和对于世界性艺术的领会，在莫扎特心中同时并存，互相攻错，互相丰富，他才成为音乐史上承前启后的巨匠。以现代词藻来说，在音乐领域之内，莫扎特早就结合了国际主义与爱国主义，虽是不自觉的结合，但确是最和谐最美妙的结合。当然，在这一

点上，尤其在追求清明恬静的境界上，我们没有忘记伟大的歌德；但歌德是经过了六十年的苦思冥索（以《浮士德》的著作年代计算），经过了狂飙运动和骚动的青年时期而后获得的；莫扎特却是自然而然的，不需要作任何主观的努力，就达到了拉斐尔的境界，以及古希腊的雕塑家斐狄阿斯的境界。

莫扎特的所以成为独一无二的人物，还由于这种清明高远、乐天愉快的心情，是在残酷的命运不断摧残之下保留下来的。

大家都熟知贝多芬的悲剧而寄以极大的同情；关心莫扎特的苦难的，便是音乐界中也为数不多。因为贝多芬的音乐几乎每页都是与命运肉搏的历史，他的英勇与顽强对每个人都是直接的鼓励；莫扎特却是不声不响地忍受鞭挞，只凭着坚定的信仰，象殉道的使徒一般唱着温馨甘美的乐句安慰自己，安慰别人。虽然他的书信中常有怨叹，也不比普通人对生活的怨叹有什么更尖锐更沉痛的口吻。可是他的一生，除了童年时期饱受宠爱，象个美丽的花炮以外，比贝多芬的只有更艰苦。《费加罗的婚礼》与《唐·璜》在布拉格所博得的荣名，并没给他任何物质的保障。两次受雇于萨尔斯堡的两任大主教，结果受了一顿辱骂，被人连推带踢地逐出宫廷。从二十五到三十

一岁，六年中间没有固定的收入。他热爱维也纳，维也纳只报以冷淡、轻视、嫉妒；音乐界还用种种卑鄙手段打击他几出最优秀的歌剧的演出。一七八七年，奥皇约瑟夫终于任命他为宫廷作曲家，年俸还不够他付房租和仆役的工资。

为了婚姻，他和最敬爱的父亲几乎决裂，至死没有完全恢复感情。而婚后的生活又是无穷无尽的烦恼：九年之中搬了十二次家；生了六个孩子，夭殇了四个。公斯当斯·韦柏产前产后老是闹病，需要名贵的药品，需要到巴登温泉去疗养。分娩以前要准备迎接婴儿，接着又往往要准备埋葬。当铺是莫扎特常去的地方，放高利贷的债主成为他唯一的救星。

在这样悲惨的生活中，莫扎特还是终身不断地创作。贫穷、疾病、妒忌、倾轧，日常生活中一切琐琐碎碎的困扰都不能使他消沉；乐天的心情一丝一毫都没受到损害。所以他的作品从来不透露他的痛苦的消息，非但没有愤怒与反抗的呼号，连挣扎的气息都找不到。后世的人单听他的音乐，万万想象不出他的遭遇而只能认识他的心灵——多么明智、多么高贵、多么纯洁的心灵！音乐史家都说莫扎特的作品所反映的不是他的生活，而是他的灵魂。是的，他从来不把艺术作为反抗的工具，作为受难的证人，而只借来表现他的忍耐与天使般的温柔。他自己得

不到抚慰，却永远在抚慰别人。但最可欣幸的是他在现实生活中得不到的幸福，他能在精神上创造出来，甚至可以说他先天就获得了这幸福，所以他反复不已地传达给我们。精神的健康，理智与感情的平衡，不是幸福的先决条件吗？不是每个时代的人都渴望的吗？以不断的创造征服不断的苦难，以永远乐观的心情应付残酷的现实，不就是以光明消灭黑暗的具体实践吗？有了视患难如无物，超临于一切考验之上的积极的人生观，就有希望把艺术中美好的天地变为美好的现实。假如贝多芬给我们的是战斗的勇气，那末莫扎特给我们的是无限的信心。把他清明宁静的艺术和侘傺一世的生涯对比之下，我们更确信只有热爱生命才能克服忧患。莫扎特几次说过："人生多美啊！"这句话就是了解他艺术的钥匙，也是他所以成为这样伟大的主要因素。

虽然根据史实，莫扎特在言行与作品中并没表现出法国大革命以前的民主精神（他的反抗萨尔斯堡大主教只能证明他艺术家的傲骨），也谈不到人类大团结的理想，象贝多芬的合唱交响乐所表现的那样；但一切大艺术家都受时代的限制，同时也有不受时代限制的普遍性，——人间性。莫扎特以他朴素天真的语调和温婉蕴藉的风格，所歌颂的和平、友爱、幸福的境界，正是全人类

自始至终向往的最高目标，尤其是生在今日的我们所热烈争取，努力奋斗的目标。

因此，我们纪念莫扎特二百周年诞辰的意义决不止一个：不但他的绝世的才华与崇高的成就使我们景仰不置，他对德国歌剧的贡献值得我们创造民族音乐的人揣摩学习，他的朴实而又典雅的艺术值得我们深深的体会；而且他的永远乐观，始终积极的精神，对我们是个极大的鼓励；而他追求人类最高理想的人间性，更使我们和以后无数代的人民把他当作一个忠实的、亲爱的、永远给人安慰的朋友。

七月十八日

怎样演奏莫扎特的钢琴协奏曲*

傅　　聪

泛谈演奏莫扎特的钢琴协奏曲

演奏所有的协奏曲，尤其是演奏莫扎特的钢琴协奏曲，一定要熟读总谱。因为协奏曲不同于独奏曲，不是一个人的演奏，而是由钢琴这件独奏乐器和乐队有机地结合在一起的一个统一整体。而对于乐队部分中所包含的丰富的内容，多种多样的音色变化，除了十分明显的地方你可以感觉到之外，有许多细微的变化，不研究总谱，是注意不到和感觉不到的。

我所以强调尤其演奏莫扎特的钢琴协奏曲要研究总

---

* 一九八一年一月在中央音乐学院讲学记录稿，由崔静媛、潘一飞整理。前一部分发表于《中央音乐学院学报》一九八一年第三期。

谱，是因为我认为乐队在莫扎特的协奏曲中占据着十分重要的位置。为什么呢？

对于伟大的作曲家莫扎特，我认为他基本上最伟大之处是作为一个歌剧作曲家。莫扎特非常成功地用音乐表现他所洞察的人的各种心理，并且表现得异常深刻。人们都会有下面一种共同感觉，那就是在欣赏莫扎特的歌剧音乐时，只要你对这部歌剧有个概貌的了解，就能从某些乐句中自然地分辨出这是哪一个角色在演唱。可以说，莫扎特在自己的歌剧音乐中，每一个乐句都赋予了内在的心理分析，使之准确地表现其所要表现的情绪。他一生创作了很多歌剧音乐，花费了许多心血。

作曲家而又主要是一个钢琴家的莫扎特，一生创作了二十多首钢琴协奏曲。这些协奏曲最早都由他自己演奏。可以说，莫扎特歌剧创作中所形成的音乐特点，在协奏曲里，用纯器乐演奏的形式给予了再现和发挥。从这个意义上讲，他的钢琴协奏曲要比钢琴奏鸣曲更重要。我们在研究莫扎特的钢琴协奏曲时，必须首先深入了解他的歌剧音乐。

在协奏曲里，莫扎特除注重了钢琴这个主角外，还充分发挥了乐队的作用，尤其是木管乐器的作用。在他的后期协奏曲作品中，木管乐器更显得重要，会出现许多钢琴与木管的对话，就象歌剧中出现的各种角色之间的对

话一样。有时，木管甚至成了主角。因此，莫扎特使自己的钢琴协奏曲成为深刻的交响音乐。我认为，甚至比他创作的交响乐还要重要。

作为一个钢琴家，不熟读总谱，不研究总谱，你就不可能对莫扎特的协奏曲有一个全面深入的理解，更谈不上准确和完整地去演奏它。我在教授莫扎特的协奏曲时，经常向学生提出问题：你知道现在乐队中是什么乐器在演奏吗？我要首先让学生了解在协奏曲中，钢琴与乐队是如何达到平衡的，什么时候钢琴是主体，又什么时候钢琴为辅？钢琴在什么地方应演奏出什么效果，而又应要求乐队演奏出什么效果？尽管莫扎特很重视发挥各种器乐独奏的作用，但他总是遵循严格的规律，使钢琴与乐队成为一个不可分割的整体。莫扎特风格难于掌握就难在这个地方。就等于一出戏，当然可以有不同的处理方法，但任何一种处理都必须是对整个作品有正确理解的逻辑性的处理。莫扎特的每个协奏曲都是一出戏，虽然他创作时下笔如飞，但每出戏的各种比例都想得很仔细，写出来的作品都很完整，找不出毛病，给人一种天衣无缝的感觉。因此，当你演奏莫扎特的协奏曲时，一定要经过导演式的精心的安排，所有的角色的独白、对白都要有分寸。不能因为你是钢琴演员，是主角，就可以胡来一通，就可以不管什么比例，这样就演不好一出戏。另外，要注

意一部协奏曲里各个乐章的有机连接，要使整部作品有一种统一的脉搏跳动感，这样，听众听起来就很顺。

总之，要有深刻的音乐上的依据、整体的依据，所以必须研究总谱。千万不可只凭“我喜欢这样”。对萧邦的作品似乎有时还可以说“我喜欢这样”处理，因为萧邦的作品中往往有即兴的成分。但是老实说，即使对萧邦的音乐也不可以取这种态度，对莫扎特的音乐则更加不可以。

莫扎特的音乐很注意主观与客观之间的平衡。肖邦没有他那么平衡，比较主观。贝多芬就更不平衡了。事实上，十八、十九世纪越来越不平衡，到了二十世纪都要发疯了。十八世纪，莫扎特的时代可以说是欧洲文化上的黄金时代，那时候人还没做到个性充分解放，从坏的方面讲，就是还没有开始自我扩张。自我扩张是很可怕的，后来反映在艺术上就失去了平衡。从纯美学的角度上讲，莫扎特是达到了欧洲音乐中这种平衡的最高阶段。在这个方面，他不同于他以前的一些作曲家。在他以前的许多作曲家的音乐听起来也很典雅，很顺，很舒服，可以说是很古典的，很平衡，可是音乐内容不那么充实。而莫扎特的平衡里是灌注了丰富的，非常深刻而革命性内容的。

莫扎特在音乐中，热烈起来比任何人都热情，伤感起

来比任何人都悲哀，然而，他把这些平衡起来，永远使人有美感，就象中国古代美学观点中的所谓哀而不怨，乐而不淫，莫扎特的音乐是很注意这一点的。我们听萧邦或贝多芬的音乐，比如说萧邦的一首夜曲里是一种情绪，贝多芬最丰富的第四钢琴协奏曲，基本上也没有那么多不同的情绪，一个作品中的主观与客观成份也没有那么平衡。在贝多芬的音乐里往往主观成份多一些，某一种情绪占主要比例，而莫扎特的每一首协奏曲都象是一本《红楼梦》，里面有许多角色，每个角色都有其重要性，但又在一个统一整体里得到平衡。所以要注意把莫扎特音乐中的微笑与哭泣平衡起来，要有一个整体的戏。从这个角度去理解，你会对莫扎特的音乐作品产生完全不同的感觉。深入研究过莫扎特的音乐，就能发现他的音乐不仅典雅，而且还是深刻表达人的丰富感情的。如果说文学是讲人的学问，音乐也是一样。伟大的音乐都是讲人的学问，讲人的丰富的、千变万化的各种心理。

熟读总谱，深思熟虑地去安排莫扎特的协奏曲中的每一细节，这是演奏好莫扎特的协奏曲首先应注意的。从纯技术上讲，演奏莫扎特的协奏曲还要注意一些特点，如莫扎特音乐中每一个重音都不能直接打上去，永远是圆的，似乎总是受到一种巨大的约束。莫扎特的音乐总是象歌唱一样，要特别注意乐句中的呼吸。莫扎特音乐中

每一系列音阶和琶音都充满了虚和实的变化，充满了诗意。要注意装饰音在拍子上，弄清楚装饰音在句子里代表什么性质，刻划了什么性格……等等。这样，演奏起来才象是莫扎特的风格。

要有创造性地去弹奏莫扎特的钢琴协奏曲。恰恰在这方面，我很少听到过有创造性的演奏。我所说的有创造性的演奏就是除了完成对莫扎特音乐相当困难的理解和注意到演奏中一些纯技术特点外，还要使每一首协奏曲赋有特殊的性格。你演奏 KV467(C大调)协奏曲应和演奏 KV271(♭E大调)协奏曲有完全不同的性格。莫扎特的二十部(不包括为两架、三架钢琴写的)协奏曲，每一部都使人感到象莎士比亚戏剧一样，因此要让听众听完每一首协奏曲都象看了不同的戏。要区别每本书，每个戏，每首乐曲所表现的不同的内心世界，并把它再创造出来。做到这一点，你就达到了掌握莫扎特的钢琴协奏曲演奏的最高的艺术境界。

降 E 大调钢琴协奏曲(KV271)

第一乐章：

这首协奏曲完成的时间是一七七七年，当时莫扎特21 岁。这首作品是他第一部成熟的重要作品。我们可以从中听到早期作品中所没有的深刻的戏剧性的因素，特

别是第二乐章所表现的深沉的意境很不同于以前的作品。莫扎特以前的一些作品也有很美的音乐，但大多象十八世纪的沙龙音乐，即使有些悲哀的成份，也不象这个协奏曲第二乐章所表现的那么“无情”，（我说是“无情”！）因为“无情”才是最有情。

这首协奏曲在创作手法上，也不同于一般协奏曲总开始于一段乐队的前奏，而是第一句就出现了钢琴演奏，开门见山。这也是前所未有的。

1—3小节是乐队与钢琴的对比。莫扎特在这一乐章中第一主题由乐队和钢琴的对比演奏组成，乐队的力度是f，钢琴则是p。有些版本把乐队和钢琴标成一样的力度，是对莫扎特音乐的误解。这种对比如同阴和阳的对比，十分要紧。2—3小节的钢琴乐句可以细分为三个小部分：



整个乐句的演奏又自由又有节奏，而尤其节奏要很准确。我把这句音乐拆成三个小部分，有助于对句子组成的理解。千万注意，在古典作品里，一个小句子可以分句，但要一气呵成。音符多的句子更要注意。

54—59小节，乐队要逐渐消失，就象歌剧中的舞台上，一切角色都开始退位，预示主角上场。第56小节，由

钢琴的颤音表示主角即将出现，这是一位女主角，穿着华丽的长裙，是个花腔女高音。因此要弹奏得漂亮。

69—74 小节是主题之后的发展，三次要有不同的感觉。第 74 小节的 $^{b}e^{2}$ 音不要太肯定，这时调性已从 ^{b}E 转向 ^{b}B。

75—87 小节，继续向副题发展。从 75 小节起要很好地组织一下，这里当然可以有不同的组织法，但一定要合理。特别是演奏这串十六分音符时，不能只注意上面这一条线，要听到和声的进行。就象一个房屋建筑，不能只注意屋顶，还要重视基础，和声就是音乐的基础。西方古典音乐可以说都是从和声里来的。第 78 小节开始的 II 级和弦给人一种意外（前面一直是主和弦和属和弦的交替），要注意听 78—81 小节的低音进行。第 86 小节的 Fa 音弹的时间长一点没什么关系，可以给人一种感觉，似乎有所发现，要向什么地方发展，也就是为副题作好准备。

第 88 小节，^{b}B 大调的副题。左手的三连音不要连，是 non legato，象黑管的效果。88、89、90 小节之间要有呼吸，要透气。91小节右手最后的 f^{1}要分析，它不同于88 小节的 f^{1}。88 小节的 f^{1}属于前面旋律里的东西，而 91小节的 f^{1}则属于后面旋律里的东西。第 94 小节第二拍上的装饰音应落在拍子上，重音在第一个音 $^{b}e^{2}$上，三个小

音符弹得快一些。95小节左手的八度进行要legato。96—100小节，这三句新的旋律要着重内心的刻划，象是在思考什么。125小节一开始不要重音，线条要圆，不要有棱角。莫扎特音乐中的线条总是圆的，即或有一点棱角也是经过安排的。

140—144小节好象咏叹调，附点要弹得很准确。

162—182小节要特别注意左手低音的发展，右手跟着左手走。这时乐队是双簧管在演奏，比钢琴更重要，一定要让人听见双簧管的演奏。左手的十六分音符每四个音一组要弹得很圆、很自然。175小节的倚音要俏皮些，到180小节形成了钢琴与乐队俏皮的对答。

186小节左手最后一个音要弹出来，而187小节左手第一个音则不要太响，要为乐队让路。

192—193小节要注意句法：



196小节开始了再现部，钢琴与乐队的位置有了交换，接着由钢琴将主题加以发展。205小节要有到顶的感觉，音乐到这一小节要紧凑一些。

238—239小节右手八度的倚音要弹得旋律化。261小节右手两个声部中高声部要独立。

华彩段一般都带即兴性，因此自由的演奏多一些。华

彩段的2—3小节中，所有右手的第一拍和第三拍的音都要突出些。要注意4、6、8小节开始的和声变化。12—16小节要歌唱，与17小节间要有呼吸。17—29小节要注意之中的和声变化，^{b}E大调的主和弦经过属七和弦突然转到了^{b}C的大三和弦，使人有误入迷途之感。这一段右手被左手的和声牵着走，好象在寻找，最后经^{b}E小调又转换回到^{b}E大调，豁然开朗。要注意第32小节右手的休止符。

第299小节起钢琴不要太响，但要有性格。

整个乐章可以理解为人和命运的冲突，这一冲突开门见山地在主题中由钢琴和乐队展示出来，推动全乐章戏剧性地发展。莫扎特在这里塑造的人的性格，不是慷慨激昂，而相反是内在、朴素而略带忧虑，强烈地烘托了命运的不可抗拒的力量，因而也就更带悲剧性。

第二乐章：

这是一个非常深刻的慢乐章，开始就由乐队在C小调上奏出一个代表命运的主题，是第一乐章的延续，但更内在、更深沉，似乎也更无情，这一主题贯串全乐章。而由钢琴在第16小节奏出的主题则是人的内心刻划，是对命运的恳求。从这首协奏曲中，我们可以看到莫扎特在戏剧性的表现上开始向贝多芬的方向发展，这种戏剧性在后来贝多芬的音乐中更多、更深刻也更强烈。

7—8小节的因素并不陌生，我们发现在第一乐章(见第一乐章7—8小节)曾出现过，但抒发的感情迥然不同，第一乐章充满了希望，而在这里却是一种无可奈何的心绪。16小节在乐队异常严峻的结束中引出了钢琴主题。

16—23小节钢琴要弹得有份量(不是响)，拍子要十分准确，倚音要弹得象钟声似的，第16小节不要踩在一个踏板里。整个乐句似乎永远在走，却又好象没有走，而这些都摆脱不了乐队奏出的命运主题的约束，所以乐队始终是重要的。装饰音要弹得潇洒自如。20—23小节左、右手都重要，低音级进、尤其是半音进行时更重要。

25、26、27小节开始都是同一个音，好象走了半天总在一个地方，这是第二乐章的一个特色。

要注意33—36小节，这一句中有好几个进行方向：



之后，就是一个方向了。34小节不要连起来，但又要弹成一个句子。35—38小节四个小节要当一句来弹。36小节开始要听乐队。38小节的$^{b}a^{2}$音不能比前面的$^{b}a^{1}$音弹得响。49小节开始的钢琴完全是咏叹调。这句象是祈求，结束并不是解决，而是没有办法，在命运之神面前无能为力。

74小节钢琴演奏乐队的主题，很内在，引出钢琴主题的再现，要注意主题两次出现的内在心理发展，演奏上比前面更自由一些。84 小节肯定些，85 小节就不要那么肯定，87 小节则要象梦幻一样。90 小节最后一个音延续到 91 小节，是很微妙的，不要着急。

注意 119 小节，这时乐队要表现出一种很凄凉、很强烈的感觉。120 小节开始的钢琴节奏要准，但不要象弹练习曲似的，结束在属音上，有一种问天的感觉。这一乐章的高潮在华彩段，因而120小节的和弦更显得重要。

华彩段的第 9 小节应是全曲中心，是最高潮。10—11小节的色彩变化，有孤独感。14 小节象一个人在梦中，听到很恐怖的声音。15—21小节要弹得连贯，要有内在必然性，音与音、小句子与小句子之间都要有紧迫感，推动音乐向上发展。华彩段是这个乐章最精彩的段落，要非常性格化。

127 小节同样要注意音与音之间的紧张度，象是带着眼泪，128 小节要轻下来。130—131 小节的两个和弦要象判决死刑似地肃煞、毫无宽宥的余地。

第三乐章：

二、三乐章之间要马上接上，前面似乎熄灭了，第三乐章又开始点燃，有星火燎原的神秘感。1 — 9 小节左手要轻。

75 小节重复了 71 小节的句子，但两句是有区别的，第二次要让钢琴引出乐队并和乐队同时进行。这两句要把旋律突出出来。91小节要很 legato，与前面形成对比。111 小节左手节奏要清楚。

150 小节从华彩段回来时，要自然地进来。192 小节后，乐队象旋风似的，196 小节钢琴要弹 forte。224小节不要太响。

232 小节，从自由节奏转向小步舞曲，之间要有呼吸。小步舞曲是很美的，242 小节的休止很重要，245 小节要轻盈，253 小节的倚音不要太慢。304 小节，Presto，钢琴要弹forte。

C大调钢琴协奏曲（KV467）

第一乐章：

弹莫扎特协奏曲，我还要强调，一定要知道乐队在奏些什么。

80—83小节的颤音（tr～～～），弹的时候不要想着手指头，而要耳朵听着 g^2 音，感觉心里的抖动。

84 小节，这一句一直都在（P）的力度内进行，当然可以有光彩，要弹得漂亮，但千万不要突强。西方古典音乐是由和声作基础建筑起来的，因此演奏时不能只照顾上面的线条。其实 84 小节左手和声更重要，旋律是从这里

发展起来的。演奏长线条时特别注意不能弹那么多重音。在一个长线条中有几个高潮，要有分寸，古典音乐中的高潮是很吝啬的。91—100小节，这一段一定要象唱歌似的，一小节一个和声，避免太多重音。92小节要向第二拍的 a^1 音上走，同时左手要帮忙，不要松下来，否则句子就会显得松散和冗长。95小节后的一系列高音要象抛上去似的，要有弹性。这一句没有高潮，不能把高音都当高潮，千万不要在第一个音上给重音，要让乐句向中间走。在莫扎特音乐里有很多音阶、琶音走句，里面都充满了诗意，很有音乐，是很美很美的，要象语言表达那样有意思。

109小节，转到g小调时要多等一下，感觉透口气。这不是自由，而是音乐进行的自然需要，就象开车要转弯一样，必须放慢点速度，否则会被甩出去。稍等一下，再进行下去就顺了，这有个方向的问题。这种节奏变化是不能用节拍机练出来的。

114—121小节，这一段出现很多次 g^2 音，如果每次弹得一样就不太好听。要有不同，有心里的发展。这一段的左手控制也很重要。

120小节，Re—#Do—Sol，这句不能弹得很肯定。121小节的Re—#Do就更不肯定了。

122—127小节，这段音阶走句每一小节都有两个方

向，每小节里都有一个高点。但又不能机械式地准确，这样不好听，而要象画画中的线条。不能每个音都是实心的，有的音是空心的，虚一些，有些音重要一些。到半音阶上行后松一口气。

145小节的力度是(P)，不要太响，否则会显得笨重，乐队也被掩盖了。要弹得轻盈，乐句的头不要出重音，向中间走。

163 小节是 non legato，是问号，与后面的 legato 都要弹清楚。

171 小节，有问和答的感觉。

175—177 小节，高音上不要有重音。

192 小节，第一个高潮。

229小节要 non legato。231 小节四个音一组的十六分音符，头两个音实一点，后两个音虚一点。266 小节要有和声感觉，左手要有运动感，这里的低音很重要，是向主调转换的重要准备。

301—302 小节，一小节中两小句之间要透口气。362 小节这句要轻，在技术性段落中要多听当中隐藏的旋律。380 小节钢琴弹奏要省点力，否则乐队的木管就听不见了。

第二乐章：

演奏莫扎特的音乐，速度上不宜太快或太慢。莫扎

特很讲中庸之道（不是中国的中庸之道），就是说喜欢含蓄。他的音乐不象贝多芬的音乐那么严峻和强烈，好象板着面孔，有时又那么凄凉。莫扎特的音乐给人一种自然的感染。

这个乐章（Andante）感觉是2/2拍子，是行板，不是慢板，不能弹得太慢。从乐队的配器看，开始是大提琴、中提琴、第二小提琴的持续音，接着小提琴奏旋律，之后出现木管，速度太慢木管会有笨重的感觉。特别要注意，这个乐章主要靠弦乐连续的三连音节奏支持，但有时这节奏也出现在木管乐器中，速度慢更会感到笨重，而莫扎特配器绝不会有笨重的感觉的。

这一协奏曲曾被一位瑞典电影导演用作电影音乐，作为一部有相当伤感情调的爱情故事片的配乐，因此这个协奏曲在欧洲很通俗，很受欢迎。但我觉得他把协奏曲的格调搞低了，把这个乐章搞得太慢，太甜。也有些相当有名的钢琴家，而且是格调很高的钢琴家，也把这一乐章弹得很慢、很美，我觉得是和音乐要求不相符的。

这个乐章象是歌剧中的宣叙调，而且象一种希腊悲剧的境界，是希腊式的建筑和环境。天很蓝很蓝，山顶上的建筑柱子是洁白的，好象向天空伸去，与天空连为一体。人到了那里会感到心旷神怡，很开阔。希腊悲剧里有很多场面内容很凄凉，悲惨，但他们表演的方式不是现

实的，而是象征的，看了后使人产生一种升华，感到悲剧中充满了很多光，象是极乐世界里的光。这个乐章就好象这种境界，一开始是弦乐的连续三连音节奏和低音的拨弦声，烘托着旋律象飞出来似的，旋律要每句从头歌唱到尾，中间有透气的地方，但要很抑制，使旋律好象一点一点地从天空中飞过。拨弦音也告诉我们，这个乐章不能太慢，太慢就会成为纯粹的伴奏，失去生命。其实底下也是旋律，从头到尾都是旋律，里面很有意思，要把它当很长很长的线条来演奏，而不要去凑合高声部，左手不要去凑合右手。这是整个乐章的基础，这个线条处理好了，上面旋律的高低起伏自然也就对了。怎样才能使下面的线条长呢？也是要注重从和声上去分析。乐队队员如果不想和声，不想音乐，所有的拨弦都一样重，线条就不能发展。要注意 2 — 4 、5 — 7 、8 — 9 、10—11、12—16 小节之间的和声变化，但到了 17 小节和声并不是到家了，因为低音是主和弦的三度音，还没有到家，不能感觉是终点。这五组和声变化一次一次紧起来，到 17 小节才松开，这样句子就长了。要想尽办法把线条搞长，而且要圆润，不要出棱角。

23 小节左手伴奏的中间声部要轻，24 小节钢琴进来时很严肃，又很歌唱，两小句要分开，不要连起来，到 25 小节的 c^3 音要连下去，怎么连呢？靠左手的感觉去连。

37 小节有点慷慨激昂，在这之前一直不要激动。莫扎特的这个乐章是很戏剧性的。瓦尔德讲过："人生不过是一出戏。"莫扎特最理解这一点。这里就象站在高山顶上唱歌，有一种豪迈感，要很自由，有演戏的感觉，但又不做作。千万要掌握，这种演戏成份充分刻划了莫扎特的心理状态，但绝非浮表的装腔作势。39 小节音型下行时就有点轻描淡写了。

50 小节的第一拍不要那么肯定，53 小节似乎与 50 小节一样，但乐队配器在第二次时重多了，木管和弦乐一起进来，所以第二次明显地不能比第一次轻。这样 50—54 小节就和后面整片音乐连起来了。60—69 小节要象唱歌似的向中间去，66—69 小节有四次琶音上行，不能四次弹成一个样，要有统一的方向感和连续感。到 70 小节要透口气，这时方向变了。72小节不要有高潮，感觉很遥远，虚无飘渺，不要太肯定，要掌握好这种特别的意境，73小节和 72 小节要有变化，到 74 小节色彩美极了。74 小节第四拍的四个十六分音符要弹成 non legato。这个乐章的感觉总象大海中波涛汹涌，不要松下来。

77 小节，这段是钢琴和双簧管、大管的对话。莫扎特很了解木管的性能和作用，因此不单独使用钢琴，而是让钢琴与木管一起演奏。

94 小节是中心，要弹得很肯定。在这里，莫扎特的

音乐心理发展到一个更高的境界。从乐曲开始到这里，好象长途跋涉，时而慷慨激昂，时而虚无飘渺，此时此刻，那种内心的骚动感觉已到乐队中去了，而钢琴这位女主角飞到云端里看不见了。95 小节乐队把音乐接过去了。97 小节的 f^3 音不是高潮，高潮在 98 小节。99 小节一直到结束要有一个趋向。100小节第一个音与第二个音间要透口气，这几个 c^3 音不要弹得时值太短。

第三乐章：

这个乐章是Allegro vivace assai,是很活泼的快板，基本上是 Allegro 而不是 Presto。

22 小节不要把 a^2 音弹太重，这句的高潮并不在高音上，常常有人以为高音就是高潮，是不对的。

60—67小节左手要弹non legato。

120 小节带 tr. 的 g^2 音，重音要在 tr. 的第一个音上，接着 121 小节的两个跳音要温柔。120—127 小节是一种轻盈而舒坦的感觉。128 小节音阶进来时不要太实，还是要虚一些，音阶上行时放松一点，要有实有虚，换和声时要有透气的感觉，假如太实就有匆忙的感觉。

143—144 小节右手八度音阶上行不要弹得太响，不要到高潮那么容易，象是永远不要到高潮似的。144 小节要有很俏皮又很怀疑的感觉。162—170 小节是木管乐器和钢琴的对话，钢琴要弹得俏皮一些，模仿管乐效果，

要注意方向感。

204 小节似乎是对 202 小节的疑问。207 小节要俏皮些。

239 小节左手non legato。

361—369 小节要弹得有层次，到高点时要有似乎达到而又没有达到的感觉。371 小节开始，这段音乐不要上去得太容易，不要太急，到 385 小节顶点时不要太紧。417 小节是断奏，注意颗粒性。

433 小节开始的一段十六分音符，除低音的节奏要清楚外，其余音都是虚的，不要每个音都很实，当然还是要弹清楚的，要弹得很潇洒，全曲结束时的两个和弦回到原来的速度。

莫扎特的协奏曲常常可以在最后乐章主题最后一次出现时弹得有点变化，我个人弹奏这个乐章时处理得比前面更快、更轻盈一些，最后结束时达到另一个高潮。当然也有处理成比前面慢的，这样使之更性格化。如何处理要看你的修养程度，风格上必须既自由又有说服力，不能超出莫扎特的风格。

降B大调钢琴协奏曲（KV595）

这是莫扎特最后写成的一首钢琴协奏曲，在完成了这首协奏曲（一七九一年）的三、四个月后，他就与世长辞

了。我们可以从KV271——莫扎特早期第一个成熟的作品、KV467——全盛时期的作品、和这一首协奏中，看到莫扎特创作的三个阶段。

有些莫扎特学者认为这部最后的钢琴协奏曲是莫扎特的精神遗著，而另一些人则说《安魂曲》(Requiem)是他的精神遗著。我同意前者。为什么呢？

在有些关于《安魂曲》的恐怖传说中，说有一个穿黑衣服的隐名人来委托莫扎特写《安魂曲》，而这个黑衣人正是阎王派来的勾魂使者。(也还有莫扎特被人毒死的传说，最近国外还演出一部话剧，专门写了莫扎特之死。)我所以说到有关莫扎特之死，是因为除了《安魂曲》并非全部由莫扎特完成之外，在《安魂曲》中，莫扎特对死亡并不是使人感到处之泰然的。就是说，这部作品的精神世界是虽然安魂而又不太安魂。而在(KV595)协奏曲中，他的精神世界真正达到了超脱的境地，完全置生死于度外。这就是我同意说协奏曲是莫扎特的精神遗产的原因。

我一再强调莫扎特的协奏曲都象一出戏，都是他的歌剧特点在器乐上抽象的表现。可是，这部协奏曲却是一个例外。在这里，我们找不到那种一下强一下弱、一阵悲一阵喜的戏剧性对比，一切都不那么实在，象是从镜子中观察世界。在笑里带着眼泪，眼泪里却又带着笑，可以

说是莫扎特精神世界在他生活后期的升华。

不仅在乐曲表现上，而且在乐曲的结构上，这首协奏曲也和莫扎特全盛时期的协奏曲不一样。事实上，莫扎特并非一生都穷困潦倒，在他全盛的那几年（一七八四—一七八六）中，他获得巨大的成功，举行了很多演奏会，所以写了那么多协奏曲。那时莫扎特风靡欧洲，成了一个神话式的人物。而在写KV595时，他是潦倒到几乎要饿死了。

在这首协奏曲前，还有一首加冕协奏曲，一般被认为并不重要的作品。在加冕协奏曲中，莫扎特在技术上已磨炼得很有光彩，但没有什么深刻的内容。然而，你可以发现作曲技巧上，它逐渐往KV595的方向走。KV503协奏曲也有这个迹象。假如你把这些协奏曲一个个研究过来，会看到里头有一条线，就是越来越向他精神世界的升华的路上走。

在这首协奏曲中，也有乐队与钢琴或乐队自身的对话，但这种对话很少强烈的对比，问话可以变成答句，回答又可以变成问话，音乐是流出来的，就象树上自然长出的叶子，好象根本没有经过组织。莫扎特的创作才能使你很难感到他在作品的组织上花了多大功夫，然而，总还会看到组织的痕迹，如总要安排个女主角或男主角吧？钢琴就是主角，有时也会变成配角。就是说，会安排你演各

种不同的角色。可是这一切组织的痕迹在这一首协奏曲里都看不到。所以我觉得它不同于一般协奏曲，它更象是室内乐。室内乐中，有些钢琴三重奏有相当程度的炫耀技巧的成份，而弦乐四重奏更纯音乐一些。这首协奏曲更接近弦乐四重奏。从乐曲风格上讲，非常接近后来的舒伯特。

有个叫爱因斯坦(不是科学家)的人说，这首乐曲有死亡的预兆，好象在与世界告别，我不同意这种说法。

第一乐章：

这个乐章好象没有开头，一上来就是Re—^{b}Si—Re—^{b}Si，永远在那儿Re—^{b}Si—Re—^{b}Si，好象中国画，很有一片叶子后面有无穷无尽的树的那种感觉。

第2小节，右手的旋律很简单，^{b}Si—Re—Fa，就是一个主三和弦，象一朵花似的。

第5小节，(f)，象是问：为什么？是自问自答，与其它作品完全不一样。

这里有(P)与(f)的对比，但也和以前的作品不一样。第2小节很坦然，有点象看破红尘，在告诉自己，人生也就如此，世界也就如此。这里问和答是可以倒过来的。

74小节，第一个音出来后，要向上靠，升上去而不要爬上去，不要太肯定。

80小节，里面藏着旋律，要旋律化。

74—85 小节要弹成一个整体，83 小节要透气。

88 小节的装饰音要在拍子上，不要太多的火气，要炉火纯青，恰到好处。

89 小节千万不要把c^3音弹成重音。音阶开始前要透气。音阶上下行都要有漂浮的感觉，温柔一点，象很美很美的诗，好象到仙境里去了，很悠闲，不要给人感觉是在弹钢琴。

94 小节，左手本身是一个和声，94—95 小节都要透气，旋律要听得见，但又不明显，是隐伏的。

96 小节，双簧管和圆号进来总要慢一点，所以钢琴给乐队一点时间就会很自然，没有很多合乐队的经验是不会知道的。

99 小节，这句颇有决断性，到 100 小节突然转了，转到小调去了，好象忽然有一个阴影，这里的乐队和钢琴的对话是温和的。同时在转到小调去时，要注意莫扎特自己说过的话，他说他的作品要象油一样流动和圆润。

103 小节的三连音不要legato，节奏上和前面形成微妙的对比。

105 小节转调了，转得很神秘。106 小节的和声不是稳定的，而是疑问的。这曲子的许多微妙变化要使人在不知不觉中去感受，要很纯。

115 小节后是一句完整的长句，好象在做色彩的游

戏，转大调时好象升上去。要一句一句流出来，感觉象室内乐。一直到122小节，每个音都很重要，都不要弹虚了。

123—132小节，每一句进来都要有准备，要先透气，不要直的进来。131小节第一个音进来前也要有准备。这一段就象几个人在说话，每个人的声音都不一样。

140小节要注意听左手的和声，右手就不易赶。142小节第三拍不是(f)而是(P)，给一点时间然后再进装饰音，三个装饰音要有个方向感，真象飞鸟一样，它们的音色是统一的。144小节的装饰音千万不要快。145小节的两个连线要处理得有弹性。146小节开始，左手要弹出狩猎的效果。146—147小节右手每拍的第一个音要稍为多给点力量。149小节的两个音阶间要透气。150小节特别要注意节奏点，否则下一小节乐队进来很难与钢琴合上。153小节钢琴更要有弹成一片的效果，这时乐队已逐渐舒展开了。

164小节的后半部不要做出高潮。165小节琶音下行要越来越轻盈。166小节不要突强，渐强从167小节开始。

184小节，主题在小调上出现，调性上已从^{b}B大调远关系地跑到b小调上去了。要弹得朦胧一点，不要太响，象由风吹起来似的。187小节弦乐进来是(f)，奇怪的是

这么大的对比，却不使人感到戏剧化。

190 小节一下子就到C大调去了，从b小调一下子转到C大调。b小调可以弹得严肃点、暗点，C大调进来后很明亮，但不是性格的对比，而是境界更高了。b小调象影子似的，到C大调，忽然阳光普照。这一段变化很多，一直在过渡。这代表了他的人生哲学。莫扎特在一封信中谈到过他对死亡的看法，有独到之处。他说，假如有一天他睡着后第二天不醒来的话，那是最理想的了，就永远太平，到了极乐世界了。然而，莫扎特绝不是厌世者，他活着一天，就充满了生命的活力。他有宿命的观点，认为不要把自我看得太重要，活一天做一天，对死亡也不恐惧，死亡是人生旅途的终点，是自然的一部分。

200 小节开始是发展部，逐渐把音乐推向最高潮。201 小节不要赶。202 小节要听清和声的改变，第四拍高音的e^3音不要弹得太尖锐，但要有穿透性。205 小节要柔和。206 小节要注意呼吸，不要冲，从这儿开始的四小节是高潮，但事实上又没有很大的高潮，只是花朵开得大了一点，音乐通过对位很自然地流出来。210 小节和乐队融成一体，象滔滔不绝的对话。左手要轻盈，水似的流来流去，很美，不要匆忙，又象开花一样，一朵一朵地绽开。

218 小节开始很悠闲。在这之前是一个轰轰烈烈的段落，和声很丰富，到这儿乐队只剩下大管了，似乎到了

很远很远的地方。而223小节低音有半音进行,一般乐曲往往在半音进行时很有紧度,富有悲剧的味道,但在这里却是完全不同的性格,很超脱,象问号似的。224小节的十六分音符要唱。226小节不要重音。227小节的第一个音和第二个音要分开。229小节开始的左手要很清楚,要有方向感,左、右手异曲同工。

第二乐章:

这个乐章一开始就有一个问题,乐队部分的主题和钢琴一开始的主题完全一样,到现在为止还没弄清是怎么回事。

这个乐章的速度不应太慢,整个是一种很高的境界,很少带有小我的感情。施那贝尔灌了一张唱片,弹得非常好,但弹得很慢,象后期的贝多芬。但莫扎特从来不会象贝多芬那样摆出一付神圣不可侵犯的样子,他永远是非常自然,似乎一切都轻描淡写。有人就是针对这一乐章主题的情绪说这是莫扎特对死亡的预兆。对此,我是不敢苟同的,我觉得这不符合莫扎特的性格。莫扎特在这个主题中流露出一种大彻大悟、大慈大悲的感觉,既不是美也不是丑,既不是悲哀也不是快乐。不要太加重语气,而要含蓄、朴素。1—2小节是主要的,3—4小节是前面的一个尾巴。第1小节第一个音后要把手拿起来再弹下面的音。第2小节的a^2音不要响。这个主题使你

感到有点象雕塑的一尊佛像、肃穆庄严而又感到亲切，象很高很远而又似乎很近。大则远、远则逝、逝则返，大了就变远了，远了就不见了，不见了又回来了，就是要追求这种精神境界。第6小节开始的八度进行，如果你把高低两个音都弹得连起来，反而感觉不那么连了，要是高音连而低音不连，听起来就感到实中有虚，有灵气。总的说，莫扎特在这里把钢琴写得比乐队更抽象，乐队进来则要现实得多。

17小节有歌剧的成份，但这是不那么戏剧化，很含蓄的歌剧成份。不论是前面的主题（没有一点歌剧的成份）也好，这里的歌剧成份也好，最后都回到25小节的主题上，回到原来的音上去。这就是这个乐章的内在性格，没有对比，没有冲突，一切都能原谅，大慈大悲。他有所追求时也是不费一点力气，象飘上去似的。

17小节和21小节两次要有点变化，怎么不一样呢？第一次弹得丰满些，第二次更轻些。音乐总是要做很多变化的，但一定要平衡，随时随地在变化中注意平衡。19小节两个十六分音符$^{\flat}b^2$和$^{\natural}a^2$两个音都是附加的，要弹得轻盈。这时左手也要轻些，不要都弹实了，弹得既要很准确，又不让人感到呆板。

35小节是唯一有悲剧性感觉的地方，然而这种感觉在很短的一瞬间就消失了。37小节马上又回到大慈大

悲上来了。

从一开始到48小节是一气呵成的。这一段和贝多芬《田园交响乐》有很多相象的地方。

49小节开始是典型的莫扎特音乐，非常温柔。可以说这段音乐有一种象宣叙调的感觉，好象很悠闲地边走边看边说话。这一段音乐可以自己加很多花，是即兴的，只要不给人以油腔滑调的感觉就可以。你如果对整个莫扎特音乐有了深刻理解，自然就能具有这种能力。奥地利有一个钢琴家在德国弹这首曲子时，一个音符也不加，因为德国的批评家最死板，你加花，他就会痛骂你一顿。但他到了英国，弹这首乐曲就加了很多花，因为英国的批评家，特别有那么一两个批评家认为演奏莫扎特的作品，没有一个句子可以按他原谱弹的，应该都加花。而这个钢琴家就是从英国红起来的。我到德国去演奏时加了几个花，就把我痛骂一顿。我想，那时Brendel（英国著名钢琴家）是怎么弹的呢，他们说他一个音符也不加。可见这有个风气问题。

从前面主题和发展到这里，不能有什么对比，一切都是流出来的。可是还是有点不同。前面的感觉更高远些，而到了49小节，就好象从天上走下来似的，很轻松地散步，有一种俨然自得的感觉。

62小节，左手的音很重要。

66 小节，乐队的大提琴和低音提琴进来也是一种说话，绝不是伴奏，而是对话。

79—81小节(tr～～～)开始要轻，结束也要轻，象一阵风似的。

102 小节的两个^{b}Si音不一样，第一次的重要。

103 小节是主题用钢琴和长笛，小提琴齐奏，仍然是原来的情绪，只不过增加了一点色彩。

119—120 小节，每小节都向中间走，上去最重要，不要冲。

122 小节是很有力的粗线条。124 小节要连。

127 小节的第一个音不要笨重，但要听得见。

第三乐章：

这个乐章是Allegro,可以略带点俏皮，但不能弹成谐谑曲，那就画蛇添足了。莫扎特有一首歌曲，旋律和这个乐章的旋律一样，所以这是一首歌，速度不可能太快。这曲子里有很多半音阶的进行，它没有其它协奏曲中半音进行的那种紧张感，相反有时象仙人在笑，有时象魔鬼在哭，都是一些很奇怪的感觉，一会儿(f)，一会儿(P)，但没有戏剧化感觉。

249 小节不是俏皮，是自嘲。

华彩段也要把句子的气息处理得长一些。莫扎特即便炫耀也是很内在，漂亮而洒脱，毫无火气。华彩段都象

在神游太空，在天上飞来飞去，要让耳朵灵敏地听神秘的声音，而不是只过手指头的瘾。淮南子说，听有音之音者为聋，听无音之音者为聪，不聋不聪与神明通，这是道家的话。所谓无音之音不是真的没有声音，而是好象没有音。有音之音是一般的人听得见的声音，而真正有艺术修养的人，更要听见很细微的声音，听见无音之音。

一般华彩段结束，乐队进来时，可比原来速度快些，有更上一层楼的感觉。而这个乐章华彩段后，乐队进来可慢些，有种自然而然的自由。这要看你在华彩段中怎么弹的，弹得对的话就会很自然。

F 大调钢琴协奏曲（KV 459）

这是莫扎特在一七八四年完成的六部协奏曲之一。六首协奏曲中的 KV 453 和 KV 456 两首是写给两个女学生的。KV 499 是室内协奏曲，格调和其它完全不同。除了 KV450 外，KV451、KV453、KV456、KV459 都是同一种节奏，但每首曲子性格又完全不一样。KV 451 更象进行曲，G 大调协奏曲则象舞曲，KV456 象玩具协奏曲。

这首协奏曲是六首协奏曲中最后的一首，从性格上说是最欢乐的一首。协奏曲的第一到第三乐章，音乐中充满了欢声笑语，象是香槟酒似的不断地涌出泡沫，很少

有阴暗的色彩。另一个特点是这首协奏曲没有慢乐章，第二乐章是小快板。莫扎特在写协奏曲时，在乐章与乐章的布局上，很注意平衡：有时用强烈对比手法，有时却很和谐。这首协奏曲就属于后一种。在这里，莫扎特不是用红色与黑色这种截然的对比，而是在同一种色调中寻求变化。

第一乐章。这是本协奏曲中最轻快的一个乐章，弹奏时要有一小节两拍的感觉，弹成四拍就显得笨重了。

这首协奏曲有许多喜剧的成份，与KV595完全不同。作者在乐曲中使用了许多突轻与突强，但演奏时要注意有对比却不强烈。

把主题的第一次出现弹轻，第二次出现弹响是莫扎特音乐的典型处理。

72小节左手是non legato，给旋律以和声衬托。80小节弹得要轻盈灵活，不要把每个音符弹得一样。钢琴是给乐队伴奏，主题在乐队，最好一边弹一边心里唱主题。87—90小节要弹得特别连，特别美。96小节，十六分音符的第一个音不要比前面的g^2音弹得响。100小节从Sol—#Sol是和声上的进展而不是力度上的加强。112小节是本乐章中很抒情的句子，不要硬。115—118小节好象扑克牌里的小丑，就是说音乐上有点骚动。开始不要有重音。138—139小节之间要分开，要透气，不要连起

来。这种句子象橡皮筋一样一紧一松。这也是莫扎特典型风格，温柔得让人心都要跳出来。140小节是从前面引伸出来的。148—149 小节，由于木管要进来，很不易合好，所以一定要给乐队一点准备时间，要透口气。

这个乐章的| ♩ ♫ ♩ ♩ |节奏从头到尾都是一个形象，我把它比作扑克脸，死人面孔，而为了使乐章中有些变化，就插进一些如 80 到 84 小节和 138—140 小节这种句子，很富有喜歌剧的味道，但很快又回到原来的形象。

150 小节后很长的一段要注意和声感觉。168 和169 小节中的装饰音要在拍子上，重点在第一个音上。弹奏时要一个动作下来，不要有两个动作的 感觉。173 小节后一段和乐队在一起，而且大提琴和低音提琴是连音，如果钢琴弹连音就显得笨重。所以要 non Legato。181小节进来要透气，不要有突强的感觉，要稍有点俏皮，轻盈。183—187 小节右手要有音乐。196—199 小节，忽而变得象大象似的，忽而又轻了下来。

211 小节开始是上去的感觉，要有方向感，不要赶。第一个和弦为使其轻盈，可弹成滚奏，但仍要保持和弦的感觉。213 小节的三连音要弹成一条线，不要有 凸 凸 凹凹。241 小节又出现 了 扑 克 脸 孔。260 小 节要 legato。283 小节要弹成一片。

弹莫扎特的作品最难的地方是他的重音，永远不要

直的下去，他的重音是在呼吸，前面的音符最重要。

286 小节不要软下来。335—337 小节的装饰音都要轻盈，别笨重。338 小节，抒情，有些假温柔，一直到 346 小节都有歌剧成份，好象是一些不相干的人的插话。346 和347 小节钢琴要重一点，象是大块头。348 小节被乐队接过去了，钢琴要弹轻些。

这个乐章里大部分钢琴独奏都是给乐队弹伴奏，旋律全在乐队里，不能喧宾夺主。钢琴就象在主体上面的花纹。

348—352 小节不要用踏板。353 小节后要 non legato。358小节开始突然安静。365 小节之后，乐队与钢琴轮奏主题。367 小节第一、三拍，368 小节第一拍都有和声变化，很重要。369—370 小节如果机械地弹出节奏，就不算一个音乐家，必须和旋律融合起来，要倾听和声。

华彩段起源于歌剧，十八世纪意大利歌剧里的男主角或女主角在演唱中，可是让乐曲完全停下，自己即兴乱唱一通。因此，往往会造成演唱的人喧宾夺主，使作曲家很抱怨，说这些人胡扯。不过莫扎特不是胡扯，他是在自由发挥。

华彩段开始不在正拍上，到第 7 小节前一直每一拍换一个和弦。13小节左手很重要，右手好象在空中挂着，一直到 17 小节还不稳定，好象还没到达应去的地方。这

里面有内在的文法，这些都要自己认真去考虑。华彩段是不应该教的，全靠你自己去理解，去自由发挥。

这个协奏曲另一特点是莫扎特经常把木管乐器和弦乐器分成两组，形成对比，比如这个乐章的主题(|♩ ♫ ♩ ♩|)，很多时候是管乐和弦乐交替出现。这种手法他不太常用，一般他都是把管、弦乐混合起来使用，这里他好象在做试验。而钢琴则是在这种清楚的黑白对比之中加上了水份，把它们揉合起来。所以这个协奏曲给人一种很透明的感觉。这种一组一组对比的手法与最后一乐章运用赋格手法也形成微妙的呼应关系。

第二乐章：

这是独一无二的小快板。

10小节的节奏是维也纳华尔兹的前身节奏。他的句子都是对话，如1—9小节中第1和第6小节是主要的。这也是典型的莫扎特音乐。

10小节忽然轻快，但在最轻快的时候，17—20小节也会忽然严肃起来，一刹那的严肃。31—34小节的钢琴和乐队四句要连起来。35—43小节，平静，到40小节突然亮起来。要注意和声的变化。39—44小节的句子要长，旋律要向中间走。41—42小节不要用回音，莫扎特原稿上没有回音，有了回音句子就断掉了。52小节不要把高潮放在 b^2 音上，这个音也不要弹得太短。54小节句子

要长，一直走到55小节的$^{\#}g^1$上。55小节要紧一些，到56小节和声松下来了。57—65小节好象一下子出神了，到乐队给了情绪后，62小节钢琴要接下去。66小节木管乐器进来要很坚决。70小节钢琴和弦乐进来，弦乐要连起来，一条线下去，进来不能冲。钢琴的g^2音后是个大透气，这个音不要太短。这一句都是从这个音产生的，不要尖锐，不能有棱角。

74小节的装饰音不要喧宾夺主。77小节注意方向，a^2音不要响。82小节后一段特别注意不要棱角。84小节的f^3音不要突出，85小节的g^2音更重要。85和86小节之间要呼吸。89小节的切分音弹时要知道主要旋律在什么地方。98小节可以亮起来。111、112、113小节中的e^2、c^3、a^2三个音都不要响，要轻。

121—124小节，旋律要弹得有穿透性，内心的感觉要多些。122小节三、四拍要收下来。147小节左手不要笨重。147—149小节这一句要说得津津有味。150小节开始要听乐队中的双簧管、长笛，之后是大管。156小节第一个音不要太轻。

第三乐章：

这赋格很重要也很难弹。开始时对比不要过份，份量不要重，后来乐队进来了才加重。第1小节第一个音要有弹性，起来再下去，重要的是第二个音，但要自然下

去，不要加力度。2—4 小节是一组。1—8 小节是不可分割的一个整句。

17小节两手弹奏要独立，是莫扎特式的对话，如果左手跟着右手就不好了。这个乐章很诙谐，利用赋格（赋格一般比较正经，学院派）歌剧的手法，很多歌剧里有这种感觉。是内在的骚动。这段乐队很象《魔笛》。

120小节进来时要注意线条，不要让人感到有哪个音突然冒出来。第一个音很重要。127—128、129—130 小节间都要断开，但前一小节最后一个音不要太短。135小节开始变了，从前面的连奏变成很干脆的跳音。要透气后再接下一小节。

127 小节是一个问句，128 小节是一个答句。129 小节和 130 小节是又一次问答。经 135 小节再一问后，答句却化成了 136—141 小节的一整句轻盈的花腔乐句。148 小节音阶要一口气，音乐倾向也是往中间走。158—165 小节都要轻。178—200 小节都不要重。要轻，要活，每一句都好象要到什么地方去而又总是达不到。这也是莫扎特音乐的一个特性。下来时要有份量。莫扎特的音乐总是充满了音阶呀，琶音呀，但里面都有内在的旋律，要听到这些内在的旋律。

211 小节第一个音很重要，这小节的 g^2 音比 212 小节的第一个 g^2 音重要，而212 小节第一个 g^2 音又比第二

个 g^2 音重要，第二个 g^2 音是带出来的。218 小节后面这一段要象丝绸在风中吹拂，注意当中的呼吸。241—242 小节左手要注意声部。255 小节又到赋格了。279 小节转到 d 小调去了。284 小节可以有点渐强。这儿是要转调了，所以乐队进来是(f)。可是如果它不是转到新的乐句去，如 322 小节，就不要(f)。因为 322 小节不是转调，不是发展到新的地方去，而是一种戏剧性手法。所以322 小节不要太响。370小节音阶要弹得象滑下来，不要弹得象音阶。387 的高音 f^3，不要楞顶出来。403 小节是一个新的句子，要注意有节奏点，不能弹成一片。403 和 404 小节间要有点停顿。406 小节开始这段音阶不要挤在一起，松一点，透点气。427 小节一下子音多了很多，很容易笨重，所以一定要弹得轻盈、灵活些，不要堆在一起。

430 小节开始不需要响，最重要的是左手。要叫乐队。不要把声音都弹成实的，要虚虚实实。华彩段进来时象煞有介事，是喜歌剧的味道，好象不可一世。这时乐曲快结束了，要达到高潮，所以要特别性格化。可以弹得很自由。开始要弹成一片，一泻千里。23 小节是东张西望。颤音是轻的，和有些协奏曲的华彩段最后的颤音接乐队要给重音不同。这里好象感觉更自由，要多点表情，一直到 454 小节三连音出现之前都有梦里的感觉。然后

乐队进来，成为一个整体，一直到结束，象在空中飞翔一样。最后502小节不要渐强，否则就俗气了，要轻轻的。这出戏好就好在这里。

乐 曲 说 明*

——莫扎特的几首钢琴协奏曲

傅 雷

现代音乐学者一致认为，莫扎特艺术的最高成就是在歌剧与钢琴协奏曲方面。他写的二十七支钢琴协奏曲大半都是杰作。

内容复杂的协奏曲是朔拿大、大协奏曲（concerto grosso）和间奏曲（ritornello）的混合品。莫扎特把这个形式尽量发展，使乐队与钢琴各司其职，各尽其妙。在他以后，有多少美妙的作品称为钢琴协奏曲；但除了勃拉姆

* 一九五六年为傅聪与上海乐团合作演奏的莫扎特作品音乐会写的乐曲说明；这几首钢琴协奏曲在国内均为首次演出。

斯的以外，大多建筑在两个主题的朔拿大形式上，结构也就比较简单。莫扎特从成熟时期起，在钢琴协奏曲中至少用到四个重要的主题，多则六个八个不等；有些主题仅仅由钢琴奏出，有些仅仅由乐队奏出；各个主题的衔接与相互关系都用巧妙的手腕处理。所以莫扎特的协奏曲，与贝多芬、舒曼等等的协奏曲，在组织上可以说属于两种不同的类型。

音乐学者赫金斯(A. Hutchings)认为莫扎特兼擅歌剧与协奏曲的创作，不是一件偶然的事；歌剧里有众多的人物，既需要从头至尾保持各人的个性，又需要共同合作，帮助整个剧情的发展；协奏曲中的许多主题也需要用同样的手法处理。

二十余支钢琴协奏曲所表达的意境与情绪各各不同：有的温婉熨贴，有的典雅华瞻(如降E大调)，有的天真活泼(如降B大调)，有的聪明机智(如G大调)，有的诙谑幽默(如F大调)，有的极热情(如D小调)，有的极悲壮(如C小调)；总之，处处显出歌剧家莫扎特的心灵。一个长于戏剧音乐的作曲家必然是感觉敏锐，观察深刻，懂得用音乐来描写人物的心理的；所以莫扎特的协奏曲决不限于主观情绪的流露，而往往以广大的群众作为刻划的对象。这也是他的协奏曲内容丰富、面目众多的原

因之一。

但十九世纪的演奏家是不大能欣赏机智、幽默、细腻、含蓄等等的妙处的；风气所趋，除了D小调、D大调、A大调、C小调等三五支以外，莫扎特其余的协奏曲都不为世人所熟知，直到最近才有人重视那些淹没的宝藏。著名的音乐学者阿弗莱特·爱因斯坦（Alfred Einstein）说："就因为莫扎特是古典的，又是现代的，才更显出他的不朽与伟大。"在举世纪念莫扎特诞生二百周年的时节，介绍这三支在国内都是首次演出的协奏曲（F大调、G大调、降B大调），也是我们对莫扎特表示一些敬意。

一七八四年年终（莫扎特二十八岁）写成的F大调协奏曲（KV459），是一件轻松愉快的作品。三个乐章都很精致完美：快乐而不流于甜俗，抒情而没有多余的眼泪。充沛的元气与妩媚的风度交错之下，使全曲都有一股健康的气息。

第一乐章快板：前奏部分即包括六个主题，以后又陆续加入四个主题，而以第一主题的强烈的节奏控制全章。这种节奏虽是进行曲式的，但作者表现的音乐却是婀娜多姿，流畅自如的。

第二乐章小快板：用单纯的A·B主题构成。第一

主题象一个温柔的微笑，第二主题则颇有沉思与惆怅的意味。

第三乐章加快板：是莫扎特所写的最活泼的回旋曲。借用莫扎特自己的话，其中“有些段落只有识者能欣赏；但写作的方式使一般的听众也能莫名其妙的感到满足。”结尾部分在欢乐中常常露出嘲弄的口吻与俏皮的姿态。

G 大调协奏曲(KV453)作于一七八四年春，受喜歌剧的影响特别显著。第一和第三乐章中许多主题的出现，就象不同角色的登场；短促的休止仿佛是展开新的局势的前兆。情调各别的旋律，构成温柔与华彩的对比，诙谑与矜持的对比，柔媚与活泼的对比；色彩忽明忽暗；女性的妩媚与小丑式的俏皮虽然并呈，管乐器与钢琴或是呼应，或是问答，给我们描画出形形色色的人物。作者的技巧主要是在于应付变化频繁的情绪与场面，而不是象贝多芬那样以一个主题一种情绪来控制全局。

第二乐章行板：是歌咏调的体裁，表达的感情极其深刻：先是沉思默想，然后是惆怅、凄惶、缠绵、幽怨、激昂、热烈的曲调相继沓来。

第三乐章小快板：是以迦伏特舞曲的节奏写成的回旋曲。轻灵而富于机智的主题，好似小鸟的歌声。从这个主题发展而成的五个变奏曲，不但各有特色，而且内

容变幻不定，最后一个变奏曲的情调更为特殊。终局的急板，除了兴高采烈以外，兼有放荡不羁与滑稽突梯的风趣。

莫扎特的最后一支钢琴协奏曲降B大调(KV595)，是他去世那一年——一七九一写的。同一年上他还完成了两件不朽的作品：歌剧魔笛与安魂曲。但据阿弗莱特·爱因斯坦的意见，莫扎特真正的精神遗嘱应当是这支协奏曲。在三十五年短促的生涯中，他已经进入秋季，自有一种慈悲的智慧，心灵也已达到无挂无碍的化境。他虽然超临生死之外，但不能说是出世精神，因为在他和平恬静的心中，对人间始终怀着温情。他用艺术来把他的理想世界昭示后世。而且又是何等的艺术！既看不见形式与格律的规范，也找不出斧凿的痕迹；乐思的出现象行云流水一般自然。

第一乐章快板：一开始便是许多清丽与轻灵的线条。中段(B小调)流露出迷惘的情绪，然后来一些意想不到的转调，好象作者的思想走得很远很远了；不料峰回路转，又回到原来那个明朗的天地。全章到处显出飘逸的丰采与高度的智慧。

第二乐章小广板：用一个明净如水的、深邃沉著的主题，借回旋曲的形式一再出现，写出清明高远的意境：胸

怀旷达而仍不失亲切温厚的情致，作者一方面以善意的目光观照人生，一方面歌咏他的理想世界是多么和谐、纯洁、宁静、高尚，只有智慧而没有机心，只是恬淡而不是隐忍。莫扎特在这里的确表达了古希腊艺术的精神。

第三乐章快板：节奏生动活泼，通篇是快乐的气氛和青春的活力，绝不沾染一点庸俗的富贵气。在我们的想象中，只有奥林匹克山上神明的舞蹈，才能表现这种净化的喜悦。

赤子之心

——傅聪谈傅雷

冬 晓

北京饭店长长宽宽的走廊里，冯亦代先生和我匆匆地找寻着傅聪的房号——我们相约，在他养病期间作一次长谈。门开处，傅敏迎了出来，床上坐着微笑着的傅聪。

这是一次尽情的畅谈。对祖国深深的爱、淡淡的愁，对人生的思考与探索，对艺术的挚爱与追求，对父母的思恋和怀念……。沉静的傅聪竟是那样容易激动；以音乐为生命的他，却具有一副哲学家的头脑。

记得一篇文章的开头两句话："傅雷是傅聪的爸爸，傅聪是傅雷的儿子"。是的，同是那样的一颗赤子之心。

中国知识分子典型的见证

晓：《傅雷家书》已由三联书店出版，您有些什么想法，愿意向读者讲些什么吗？

聪：父亲一故世，欧洲就有好几个杂志的负责人问我这批书信，因为在国外很多朋友知道爸爸给我写了许多信，我那时的妻子也收到他不少信。有个出版社多次问我，愿出高价，我都拒绝了。原因是我觉得爸爸的这份家书是有永恒性价值的，是一个很特殊的中国知识分子典型的见证，我不愿让它成为任何一种好意或恶意的政治势力的工具。现在由三联书店来出版它，我高兴，但有时也有些doubt。

冯：疑虑？

聪：这词不好翻，不是对某个人、某件事的疑虑，而是自己思想上的东西。格不同，难翻。

我爸爸是个赤裸裸的人，不仅对我，对朋友也这样。心里怎么想就怎么写，他的内心生活全部在信中反映出来了。但这些信都是他五、六十年代写的，都带着当时的时代气氛和他的心境、情绪。虽然他一直是坐在书斋里的人，但从信中可以看出他的思想是跟当时的社会生活血肉相连的。不过有些想法，我想如果他还活着的话，可能会很不同了。

晓：那是反映了当时条件下一个知识分子的思想和感情。

聪：这些信的价值正在于此。我刚才说我还有些doubt，就是说他在某个时期对自己作了相当多的解剖，自我批评，现在看，有一些可能还要回到原来的认识上去。如他一九五四、一九五五年到社会上去，看到了整个国家轰轰烈烈的建设景象，深受感动，又说看到了许多解放战争、革命战争时期的小说，补了课，使他感到他以前的"不能够只问目的不问手段"的认识是书生之见。可是我觉得他原来的这个见解却是对的。经过十年浩劫，甚至一九五七年以来的历史，证明了只问目的不择手段是不行的，不择手段本身就把目的否定了。也许我有点杞人忧天的doubt。因爸爸在国内文艺界有一定声望，大家尊敬他，这些家书出版后，会不会对有些内容不能真正从本质上去了解，而只从表面上去看？

晓：人们会理解的。在当时，他在信中反映的就是一个老知识分子对我们党和国家的那种虔诚，那种热爱。他急于要跟上新的时代，急于要使自己融合到新的时代中去，所以他努力地改造自己、否定自己，是那样一种真挚的感情。

聪：也许我在西方耽久了。我认为一切信仰没有经常在怀疑中锤炼是靠不住的，是迷信。我觉得我们知识

分子对造成现代迷信也有责任。知识分子应该象鸟，风雨欲来，鸟第一个感受到，知识分子是最敏锐的，应该永远走在时代的前面。可是我们也参与了现代迷信，没有尽到知识分子的责任。

爸爸说过："主观地热爱一切，客观地了解一切。"我觉得这还不够。中国为什么走这么大的弯路？正因为中国人太主观地热爱一切，而不客观地多作怀疑，多怀疑就不会盲目闯祸了。爸爸基本上是一个怀疑主义者，他说的"了解一切"，就包括怀疑。了解包括分析，分析就先要怀疑，先要提出问号。他在一封信里说，"我执着真理，却又死死抱怀疑态度。"死抱住一些眼前的真理，反而会使我们停滞，得不到更多的更进步的真理。我想我们的社会的确不应该死抱住教条不放，而应该不断地探求新的真理。

赤子之心

晓：您认为这些家书中反映的最本质的思想是什么？

聪：赤子之心。爸爸的信从头到尾贯穿的最本质的东西就是这个。看这些信，可以用这么一句话概括这个人：他一生没有一分钟度过的是行尸走肉的时光，他的脑永远在思想，他的心永远在感受。

他是一个在中国最优秀的传统中植根非常深的知识分子（我说的是最优秀的传统，从屈原一直到现在的传统），同时又是“五四”的觉醒的一代。他接受西洋的东西决不是表面的、生活习惯上的小节的东西。你现在在国外可以碰到很多生活非常洋化，西装革履，家里连中文也不说了的人，可是这些人对西方文化根本没有一点点真正的了解。而爸爸为什么对西方文化能有真正深刻的掌握和了解，就是因为他在中国文化中的根子扎得很深。

我爸爸责己责人都非常严，是个非常严谨的人。这一方面是由于他有着东方文化的根，另一方面也可以说是从西方文化中来的，他的那种科学态度，很强的逻辑性，讲原则，这些都是西方文化的优点，他是接受了这些优点的。他在翻译《约翰·克利斯朵夫》这本书时说过，他受这本书影响很大。罗曼·罗兰作为一个欧洲人，有这么个理想，他希望能够把德国日耳曼民族和拉丁民族两个民族的文化取长补短，创造一个更灿烂的文化。我爸爸一辈子追求的就是希望在东方文化和西方文化间取长补短，融合创造出一种新的更灿烂的全人类的文化。

刚才说的赤子之心，还要讲回来。我爸爸这个人也有很多缺点，因为他是个非常活生生的、丰富的人，他的缺点优点都不是一般的，都是比较大的。如他脾气的暴躁，一时冲动不能控制，可以使人目瞪口呆。

敏：可是他同时又可以是绝对冷静，很理智，很严谨。

聪：那绝对如此，一切强烈，幅度很大。最主要的一点，是我爸爸这个人完全是真的。这跟知识高低，品质好坏没有关系。

冯：我第一次见你爸爸是在郑振铎先生那里，那时郑先生就说他一辈子要为“赤子之心”受累。

聪：他之所以是这么一个很特殊的典型，说到最后，他还是一个中国人。中国人的特殊之点是感性第一，这感性第一说到底就是赤子之心。所以他虽然一方面那么严谨，同时他又是一个大慈大悲的人，他的同情心非常博大，处处为人家着想，小处为儿子，稍大点为朋友，再大点为国家为政府着想，从他的书信中可以看出很多这样的态度。抱了这样一种态度，再加上科学分析能力，这样的人就是优秀的人。社会上都是这样的人，那这个社会就是理想世界了。可是我们中国人大都感性的部分太多，缺少理性的东西；盲目的信仰太多，滥好人太多，怀疑、思考太少，信仰没有在怀疑中铸炼。

我每次回国来，常常一点点小事就马上使我心里暖起来，马上就乐观起来，因为我还是一颗中国人的心，感情也是中国人的。我觉得如果东方人能保持这种赤子之心，而又尽量学习西方人的理智、科学精神、逻辑性，这就

是我爸爸一直孜孜追求着的世界文化的理想。

最强调的是做人

晓：请谈谈傅雷先生对您最大最可贵的影响和帮助是什么？

聪：他最强调的是做人。没有这一条就谈不上艺术，谈不上音乐，一切都谈不上。我觉得整个国家也一样，国家要好的话，第一人的素质要好，人的素质用简单化的方法来说明是很危险的，象小孩子看戏那样，这是好人，那是坏人。其实好人坏人的区别并没有那么简单。人类社会不管发展到什么阶段，一定会有矛盾，人也有智力的、品格的种种矛盾。后天能给人的素质以影响的除了感性上的东西，如新中国刚创立时全中国有那样一种气氛，我想那时候全中国的人都好象忽然变得好了很多，那是感性的东西，感性的东西占了很大部分。但单纯靠这感性的东西是不够的，一定要有理性的东西。我爸爸一辈子所追求的就是要把感性的东西融合到理性里去，就是我刚才讲的信仰和怀疑的问题。

你问我爸爸对我影响最主要的是什么？可以用一句话说：独立思考。他是一个活生生的榜样，独立思考，一切都不人云亦云，决不盲从。盲目的信仰已经可怕，更可怕的是自己还要骗自己。

我认为我爸爸是个文艺复兴式的人物。欧洲的近代文明是从文艺复兴开始的。经过了四个多世纪的沉睡，除了从经济基础分析，经济结构，整个制度从封建走向资本主义的萌芽以外，还有很重要的一条是人的觉醒。那时欧洲资本主义还是非常弱的，但人已开始不安于人云亦云，他们不光是追求对宇宙提出问题，也开始考虑人活着为了什么。我觉得我们也应该考虑这个，爸爸的信从头至尾讲的也就是这些。有了这个基础以后，一切从这个基础上产生的进步才可能巩固，才是真正的进步。

我刚才讲过，国外很多生活完全洋化的人，他们的生活其实充满了很多封建的东西。生活上的很多东西好象都现代化了，都有了洋房汽车，这个社会并不见得就是理想的社会，本质的真正改变才是主要的东西。

我看中国现在最需要补课的是人文科学而不是自然科学。物质不现代化没什么坏处，可能还有好处。

晓：我想这两者并没有矛盾。科学的发展，增长的不应该光是物质财富。

聪：对我来讲还是纯精神的东西重要，其他都不重要。当然，一定要到一定的水平，可是再多出来就是人给人造出来的多余的奢侈品了。

晓：精神上的东西是很重要的，但我们过去只强调精神作用，不管生产发展，吃了不少苦头。现在我们搞四

个现代化，同时强调两个文明，这是历史经验的总结。

聪： 问题在于那时强调的精神不是真正的精神理性，而是迷信、盲从，不经过独立思考，口号叫得响的就是好人。这是从表面来区别一个人的好坏。中国人往往做名词的奴隶，几千年讲正名，这很可怕，名正言顺，什么歪理都可以。

中国人灵魂里本来就是莫扎特

我在外头常常跟人家争论，欧洲的基督教精神常常有信仰和智慧的争论。我有时跑到信仰这边，有时又跑到智慧这边，争来争去，不可开交，其实两者是不可分的。

中国人是个具有最高智慧的民族，到现在为止，也很少有欧洲基督教精神那种信仰。中国人其实是有很高度的怀疑精神的民族，只是不科学，是一种直觉的怀疑精神，凭一股灵性可以达到很高的境界，智慧和知识是两回事，有时一个最大的学究什么智慧也没有，一个普通的农民什么书都没念过却有很高的智慧。我说要看中国文化就看中国的文字，从中国的文字就可以看出中国人的智慧。中国的文字完全是莫扎特式的，如“明”吧，一个太阳一个月亮，三岁孩子就知道，看来很天真很稚气，可也是最高的诗意，最富象征性的东西。我所以称它为莫扎特

式的，就是最朴素、最天真、最富有想象力、最有诗意的，不过中国人的精神世界老早就达到了这种境界，而欧洲艺术史上只有几个高峰才达到，就象莫扎特。

冯：傅雷先生讲莫扎特的那篇文章*是写得很精彩的。

聪：那篇文章里有两句话我觉得非常精辟。“假如贝多芬给我们的是战斗的勇气，那末莫扎特给我们是无限的信心”。为什么说这句话呢？这一段可以单独拿出来大书特书：“在这样悲惨的生活中，莫扎特还是终生不断地创作。贫穷、疾病、妒忌、倾轧，日常生活中一切琐琐碎碎的困扰都不能使他消沉；乐天的心情一丝一毫都没受到损害。所以他的作品从来不透露他痛苦的消息，非但没有愤怒与反抗的呼号，连挣扎的气息都找不到。”最后这句我不完全同意，他有的地方还是有这种气息的，但他总是竭力保持平衡，他那大慈大悲的心理，即使反抗，也永远带着那种 irony，这词很难翻，就是哭里带笑，笑里带哭的状态。“他的心灵多么明智，多么高贵，多么纯洁。音乐史家说莫扎特的作品反映的不是他的生活，而是他的灵魂。是的，他从来不把艺术作为受难的证人，而只借来表现他的忍耐与天使般的温柔。他自己得不到

---

* 《独一无二的艺术家莫扎特》，原载《文艺报》一九五六年第十四期，见本书第 25 页。

抚慰，却永远在抚慰别人，但最可欣慰的是他在现实生活中得不到的幸福，他能在精神上创造出来，甚至可以说他先天就获得了这幸福，所以他反复不已地传达给我们。精神的健康，理智与感情的平衡，不是幸福的先决条件吗？不是每个时代的人都渴望的吗？以不断的创造征服不断的苦难，以永远乐观的心情应付残酷的现实，不就是以光明消灭黑暗的具体实践吗？”这太精彩了！“有了视患难如无物，超临于一切考验之上的积极的人生观，就有希望把艺术中美好的天地变为美好的现实。”然后就是上面那两句话：“假如贝多芬给我们的是战斗的勇气，那末莫扎特给我们是无限的信心”。

我觉得中国人传统文化最多的就是这个，不过我们也需要贝多芬。但中国人在灵魂里头本来就是莫扎特。

我为什么这样爱莫扎特，我之所以回来遇到每一件小事都会使我马上乐观起来，因为我是中国人，中国人就是这样，我的心也是这样。所以我总是要强调精神作用，对物质现代化不感兴趣。因为我住在现代化的社会里，实在感到很多现代化的东西很有问题。欧洲社会有很多精神苦闷，所以有许多嬉皮士运动啊，天体运动啊，就是对于这种物质上现代化的一种反抗。

晓：作为一个人来讲，单有物质上的东西，没有精神上的支柱是不行的。

聪：这个问题，我觉得我们还没有真正解决。假如我们能从解决这个问题入手，使每一个人都变成自觉的，能独立思考的，不断进取的，有很坚定的正确认识的人，这样一个文明的人类社会，再不忘老子的智慧，那么我相信，我们就能不断地前进。

出发点对的话，音乐就会容易些

晓：傅聪先生，我们还想请您谈谈音乐教育的问题。读傅雷先生的信，他是把艺术、教育、道德和人生哲学全都融合在一起的。

聪：这都是一整个有机体，它们绝对不能分开。我觉得音乐教育的最基本问题是要弄清为什么要学音乐。他有再大的才能，再高的天分，再好的先生和再优越不过的条件，假如出发点没有弄清楚，那一切都是白费的。

说实在的，我从来没有梦想过成为音乐家、钢琴家。我小时开始学钢琴最主要的原因是感到在这方面还可能有一定的园地，我小时候的音乐感受力特别强，爸爸觉得可能有点东西在那里，也许在这方面有所发展，所以让我学了两三年。后来生活上有些变动，少年时代又有相当一段浪子生涯，在昆明老有给学校开除、逃学等等莫名其妙的事发生。以后我决定回上海，重新专心学音乐。我

真的从来没想到过将来做个国际上的钢琴家，我主要的出发点，主要的原因是我爱音乐。我觉得没有音乐的话，我的生命就缺少意义。这并不是理论上的东西，完全是感情上的。常常有人问我：你为什么不写东西？我不写，因为我觉得必须心里头有东西，一定想写才能写，而不能因为我是搞音乐的，一定要写点什么。我自己觉得我不是这块料子。我感受能力相当强，我的才能是在再创作方面，我需要去理解别人，有时也可以发挥，发挥出更多的东西来。主要就是说出发点是我在内心有股力量，使我走上了这条道路。国内音乐界现在有一股风，不少人都在拉协奏曲，弹协奏曲，不少是炫耀技巧的、唬人的东西。室内音乐不搞，奏鸣曲也很少搞。这反映了一种功利主义倾向，一些人主要是想成名，成明星，他们不是为音乐服务，而是音乐为他们服务，音乐为成名服务。因为假如是献身音乐的话，就不能不搞室内音乐，室内音乐是音乐里最美丽、最丰富的音乐。也不能不搞奏鸣曲，我是说提琴和钢琴的奏鸣曲。我假如开音乐会，不开独奏会，而开两个人的奏鸣曲的音乐会，我是最高兴的，我觉得这里有无穷的乐趣。就是弹伴奏吧，这里也有无穷的乐趣，舒伯特的乐曲，伴奏也是最美的音乐。这里就是有个出发点的问题。

晓：你认为音乐界的状况如何？

聪：我还看得不够多，有些看法我已在音乐学院学报中说了。

这里的先生教学生是世界上态度最好的，可是他们自己也是十几年与外界隔绝，比较闭塞；另外教育上也有个东西不太好，似乎学生好功劳是先生的，学生不好也是先生的责任，功利主义厉害了一点。

敏：应该是师傅领进门，修行靠个人。

聪：对了，先生要尽一切力教学生，但以后成绩怎样，就得靠学生的努力。不要没有成绩觉得脸上无光，也不要有了点成绩就沾沾自喜。加上搞比赛，拿名次，拿了奖就不得了，老师可以评上教授，学生马上成了“家”了。这是笑话，得了奖就成“家”了？国外很无情，就是得了奖，还要在舞台上考验，能够站得住的很不容易，没有铁饭碗。但这里有的人几十年就弹一个曲子，这怎么办？不要说音乐为他服务，是一个协奏曲为他服务。

晓：现在音乐学院的学生修养是否全面？

聪：不，拉提琴的就管拉提琴，弹钢琴的就管弹钢琴。

这次我跟他们合奏，从教课中我发现距离是相当远的，就有点担心。那些小孩却说你别担心，这太容易、太容易。什么，太容易，试试看。第一次练习，三个钟头练下来，一个乐章都过不去。完了后，那些学生说，唉呀，太

费劲，没想到这么费劲。他们简直不知道这音乐里有多少学问，他们就知道表面的东西。可是我很高兴的是，第二次第三次练下来，这些孩子进步很快，他们的进步不完全是靠努力而来，而是发现了个新天地。第三次练习时他们简直手舞足蹈，说唉呀这音乐怎么这么美啊！每个人都陶醉在里面了。对他们来说，似乎从来不知道音乐是这样的。我觉得这样出发点就对了。这种欢乐就是创作的欢乐。这不是暴君式的输入，而是一种感染，他们高兴、开心。

音乐这东西又难又容易，出发点对的话，音乐就会容易些，容易很多。真有才能有音乐感的人很容易理解这一点，让你的赤子之心，纯粹的敏感，同音乐里头内在的东西自然而然的接触，反应就会很快。

外国有句话叫“让音乐自己说出来”。每个搞音乐的人都要知道，我们都应该做音乐的通音管子，让音乐从这里流出来，它原来是怎么样，就自然而然地流出来。当然这里有主观的成分，没有人的成分就没有任何艺术，但宾主地位要放对。说来说去还是个出发点问题。

晓：这些年音乐学院学生的素质还是不错的，文革后涌现了相当多的音乐人才。

聪：是是是，有有！技术水平、音乐天赋都有。中国人的音乐感比任何一个国家的人都强。有音乐感只不过

是初步的感性，真要做学问的话，必须要提高到理性上来，然后再回到感性，又再回到理性，不知道经过多少回复、复归，才有一天可能成为音乐家。

中国人搞音乐到做学问的水平还没有，其实音乐是一门最玄妙的学问。

编钟提出的大问号

晓：对于中国音乐的发展您有什么看法？

聪：我觉得那些基本问题解决了，音乐就会发展。

中国最弱的是创作，即使不是人为的外界的清规戒律，几十年下来自己心里头习惯的框框也很多。

我们一方面有闭关自守，同时另方面又相当虚无主义。我上次回来在汽车里听到司机听的地方戏，非常欣赏。中国的地方戏太丰富了，可是有些同行却很看不起地方戏，这不对。我觉得中国的音乐创作要发展，一方面要谦虚地，不带一点成见地学习西方所有的各种音乐派别；另方面还必须非常深地去挖掘中国自己的遗产，千万不能急功近利，不能企求马上见效。在欧洲，象匈牙利，过去是奥匈帝国的一部分，一直受德国统治，可是匈牙利民族的根是蒙古族，跟其他民族的不同。一直到近代，巴托、柯达伊这两个大师做了很多很多工作，才真正创造了他们匈牙利的民族音乐。可是，在巴托、柯达伊以前他们

早就有很悠久的历史，经过了一百多年的酝酿才出现巴托、柯达伊。当然巴托、柯达伊是很大的天才，但天才的出现并不是偶然的，总得有个底子，有很长的一个酝酿阶段。中国音乐的发展我想也不会有任何其他途径的。

晓：您认为中国音乐的基础怎么样？

聪：很弱。但中国音乐的雏型到底是怎样的，这个问题很值得探讨。从发现编钟以后，给我们提出了一个很大的疑问：中国音乐以前到底是怎样的？我觉得中国音乐那时候假如有这么宏大的完整的乐器，它包括七音，可以转调，还有和声，并且有工具，这一定是为什么音乐服务的，一定有音乐语言。这个音乐语言我们完全不知道，这整个是个空白的大问号。所以你说中国音乐的发展，我觉得可能性是最大，可是我们现在知道的是最少，要做的工作是最多，态度应该最谦虚。千万不要用批，更不要判，先弄之清楚，对自己的东西如此，对外国的东西也如此。所以姚文元那篇批判文章是狗屁。我是说就是要怀疑，只有弄懂了才能怀疑，他根本不懂音乐，没资格！学问就是学问，你要先弄懂了，把整体的具体的都真正的了解，才能开始怀疑。

一九八一年春节

中国人气质
中国人灵魂*

——与傅聪的两次谈话

华　　韬

"中国人气质，中国人灵魂，在你身上和我一样强，我也大为高兴。"

（《傅雷家书》第三十三页）

一九八一年二月三日的谈话*

中国文化的光辉

华：你前两次回来，你的一些感想或是故事，我听了

* 发表于上海音乐学院学报《音乐艺术》一九八二年第四期，编入本书时，按谈话原记录作了若干增删。

不少。这回，随便谈吧，或者，谈谈感触最深的一些？

傅：我觉得，在国内，对这个国家有比较深刻的思考，就是思考一些根本问题的，不少还是知识分子。“哀莫大于心死”，知识分子倒是心还不死，知识分子这些年受了很多苦，他们的心倒反而不死，我想，这是因为他们生活中追求的最主要的还是精神的东西，知识分子基本上还是以精神生活作为他们生活的支柱的。虽然知识分子里头也有玩世不恭的，也有风派，可是呢，还是有不少知识分子在那儿抱住了一个理想，还要追求那个东西，还是不肯放。唉！〔长叹〕……我觉得中国这个文化很奇怪，很奇妙，它在精神方面追求的东西在历史上可以说达到了一个最高的境界。从整个社会来讲，是几千年的延续不断的黑暗，而偏偏在这种状况之下能够产生中国文化这么光辉的一面。你从绘画上看吧，八大、石涛那种境界，追求的东西，他都是一种抗议，可是他同时也是在精神上追求一种解脱，追求一种理想。……假如说，那个社会不是那样的话，也许不会达到那么高的境界。当然，这完全是我个人的感受，跟理论搭不上什么关系。……

最近，要出版我爸爸的《家书》，你知道吗？

华：听说了。

傅：三联书店要出书。我爸爸写给我的信……

华：都保存下来了？

傅：因为我都留着。以前他在的时候，他写给我的信他都留底的，我给他的信他也都保存下来的，而且都是对照的，编了号的，可是“文革”的时候全都没有了，都没有了！现在只剩下他写给我的那些，是我在国外保留下来的，也不全了，只是不少就是了。我想，这些家书发表出来的话，会产生很大的影响的。事实胜于雄辩，你不必写这个人怎么怎么样，你只要看看他的信怎么写的，他完全是心里头的话，你就知道他是怎么样一个人，怎么样一种思想。就是这样！……我是非常欣赏《红楼梦》这部书，我是非常欣赏贾宝玉，我觉得，贾宝玉这个人是古今中外第一大叛逆。可是他这个人最可爱的在什么地方？他是个大慈大悲的叛逆。他坚持他自己的想法，他能够同情和理解别人，他在中国那种特殊的社会里头，在曲曲折折的那种重压之下，他永远能够保持他这个赤子之心，保持他这个真的东西，永远不说一句假话，可是说得那么婉转——这一点，我们都差远了！真是太高了，这个境界！

艺术和我

华：你在北京、上海讲学，我听到的反应很好。

傅：我在音乐学院给他们讲莫扎特的协奏曲，讲他追求的是一个什么世界，表现什么境界。当然，我讲欧洲

音乐，这里头有很多典。就等于讲中国画或者中国艺术，会引出很多中国的典。讲外国的有外国的典，外国文化的根。这都是整体的。所以，从莫扎特可以讲到浮士德，可以讲到希腊神话，讲到文艺复兴，讲到整个欧洲文化的精神面貌。我知道，听我讲课，有很多人简直象听天方夜谭，不知道我的世界跟他们距离很远，老实说。可是我呢，我同时也讲很多中国的东西，就是说，文艺的东西是通的。尽管这个境界有西方的有东方的，可是，人的感情、所追求的美和理想是通的。所以，我很幸运，因为我有中国的，有西方的，两个东西都有，讲起来内容就比较丰富。我没有作什么特别的研究或者准备，只是启发启发，打开一个天地。我只能够做这一点，没有什么其他办法，我就在自己的岗位上这样做。

我觉得，无论哪个艺术家，都得把艺术和我摆平，摆一个很好的平衡。没有这个我，是不可能有艺术的。没有个性，怎么可能有艺术？这个我很重要。而这个我，不能够是一个小我，而应当是一个相当大的大我。这个大我，决不是狂妄的大我。这个我，是以你对艺术的忠诚为比例的，你对艺术愈忠诚，你的我就愈大。这就是王国维讲的赤子之心。你能够永远保持这个东西，那你这个我就更大。可是我觉得，这不光是中国，全世界都一样，古今中外都这样：有很多很多艺术家，有很大的才能、才华，

可是有很多就是把我放在艺术之上，艺术是为他服务的。真正的艺术家应该有很敏感的审美力，觉得什么话说了是损害艺术的，我字当头的时候，他就可以说了损害艺术的话而不感觉到，一狂妄，就不感觉到，就失去自我批评能力。人是很懦弱的动物，是非常弱的一个东西。我给你讲个故事吧：有一次，有个朋友给我听了段录音，是一次我在香港的音乐会上的演奏，他偷偷录下来的，没告诉我。我一听，真不错，有一点东西。他说，明天的音乐会好好儿再正式录一下。结果第二天的音乐会就弹得很糟，这次录下来的就不行，上帝他就不让你……要是你的目的不对，是为了你自己保存下来，想著书立传，你自以为不错，想留下来，那就马上不行，就是艺术与我的这个位置摆得不对。偷偷录下来的那个倒是好的，至少那一次完全是你心里的话，全出来了，都是真的，没有一点假的，而且毫无顾虑，放松，自然，朴素，那就会好。一想到要如何如何，考虑你个人的东西，马上就不行。……

你知道，我在国外演奏，很辛苦的！那是西方世界啊，是个广告世界！你一定要永远在那儿滚。你知道竞争多厉害！这个道理很简单，是不是啊？所以，我觉得没什么意思，一辈子就是跑码头。可是，在舞台上的那些，还是值得的。我觉得，音乐这个东西……神妙在什么地方？我是把音乐看得很高的，我认为音乐是艺术里头最

高的，因为什么呢？因为它是最抽象的，它是最精神的东西……所以说，你在一个音乐会上，你可以感觉到，无论听众是什么背景的人……音乐在那一秒钟里——而且很奇怪，音乐就有这种力量——它把全场的人都带到了另外一个世界……就在那一秒钟里头，使人们的灵魂得到净化。就是这个境界，是使我这几十年能够坚持下来的力量。可是呢，又总觉得，一辈子就是这样，就是飞机场——音乐厅——练琴，唉！这是个苦行僧的工作，你非得……非得全心全意投入进去。而且，这个东西很公平，艺术，你给它多少，它还你多少，绝没有什么可以偷工减料的事情。

华：那你现在每天还得花许多时间练琴？——我不是说在这儿。

傅：当然，在国外，有的时候在旅行演出的时候有困难，譬如说，没有钢琴……反正，尽量争取啊！我反正能够多练我就要多练。我跟你说：一天不练，自己知道；两天不练，朋友知道；三天不练，听众知道！〔长叹〕……我觉得其他方面我还欠缺了很多！人的生命太短，人只不过活一次，而世界是太丰富了！音乐这个东西呢，音乐就是时间，音乐是最吃掉时间的，把时间全部占去了。

华：你身体还可以吗？

傅：我身体很好，非常好。身体就是本钱，好在我身体

非常好。……我倒是想，需要做的工作太多了，老实说，我真的是应该回来，做很多很多工作！可是，谈何容易！……我这几次回来都是注重在教学上，我倒是想，以后回来，我想全国走走，开演奏会，多接近人民大众……就是说，我刚才讲的那个——音乐之神妙，音乐会上那种奇妙的感觉。啊！我永远不会忘记一九五三年、一九五四年的时候，我第一次出国回来，去北大、清华好几个大学演出的那种场面……。我跟你说，这次，有天下午，就是在民族宫演出的那天，我下午去练琴，看见大门口有个人在那儿跟人家吵，也不知吵什么，好象想进去……后来，人家指给他说："那个就是傅聪！"……他马上过来拉着我的手，他说："我是二十七年前——一九五四年的时候在北大听过你演奏的……"他说，他永远不会忘记。他说得感情很激动。……那末，这就是说，这种精神上的种子你撒下去，这个，你是不可预料的，它将来会怎么样！

华：你觉得这里的音乐风气比上海怎么样？

傅：……上海是有传统的。冰冻三尺非一日之寒。上海能够出那么多人才，不是偶然的，它究竟有那个底子在。譬如说，我在上海讲学，就不光是钢琴系的人来听，什么系的人都来听，作曲系，管弦系，声乐系，也来听。这就表明，他们对音乐的概念就完全不同，他们有个整体感，知道音乐是一门整体的艺术。这个，就不只是一批好

教授在那儿撑着的关系。它有个底子和传统，思想方式不一样。当然，这是相对而言，上海本身也不平衡。一般的人，纯技术观点，专业观点，不知道音乐是一门整体的艺术，不知道艺术这个东西，说得更大一些，音乐和艺术、文学都是连在一起的，和做人都是连在一起的。

第一是做人

华：音乐人才的培养，好象问题不少。人才倒是有的，只是重视不够，也有不得法的问题。

傅：人才是有，多的是人才，就是不知道怎么样让他们发挥。要发挥一个人的才能，也不光是说让他出国就能解决，还要解决一个基本的人生观的问题。你看看我爸爸写的信里头（按：指《傅雷家书》），他讲的一些问题很深刻，那个时候是五十年代，他就在着急人才这个事情。他那里头就是说，做艺术家绝对不能关在琴房里整天练琴，一定要关心国家大事，一定要关心人生问题。以为关在琴房里练琴就练得出东西来了，不对！因为，你练琴是为了什么？学音乐是为了什么？是不是啊？就是说，你得有个基本的、很坚固的、非常坚定的理想——你追求什么东西。音乐不是光练琴，你怎么练也只能达到一定水平，你总不会弹出音符以外的东西来。可是，真正的艺术一定是——任何艺术都是，绘画也是这样，音乐也是这

样，文学也是这样，就是说，它所给你的问题，就是说，给你 suggested…… suggested，中文怎么讲？给你……

华：提示。

傅：给你提示的东西，远远超过它具体讲的东西。具体讲的东西不过是个出发点而已，它给你提示的东西，问的问题，才是更重要的。可是要能够有这种深刻的内容的话，你就不可能是关在琴房里练琴解决得了的，也不是什么到外国去，有好的先生、听好的音乐会解决得了的。最根本的还是你基本的人生观的问题。……所以说，象我这种思想、这种概念的人，也是在一定的条件下才产生的。假如我是在"文革"这一代，不要说"文革"这一代，就是五十年代出生的话，我就决不可能象我现在这样，成为我这样一个人，不可能！没有这个条件，没有人会对你灌注这些概念。我爸爸身上还是有很多儒家的东西，我觉得，儒家的东西有很多是不能够一笔抹杀的。……我爸爸临别赠言，四句话，他说你只要永远记得这个就可以了：第一，做人；第二，做艺术家；第三，做音乐家；最后才是钢琴家。就是这样。

华：他什么时候讲的？

傅：我第一次出国的时候。所以，你讲培养人才，我刚才讲艺术和我如何摆正位置，讲的也是这个问题。这个问题不解决，你有再高的才华，也不会有东西，不

是真的艺术。我呢，我给他们讲学的时候，我反正是尽量地——我也不是故意这么做，我尽量带他们到一个高的音乐的，也不光是音乐的，这个理想的天地里头去。我只能够这样做。什么叫赤子之心？曹雪芹为什么有他这么一颗心？这很难讲，这没有办法，也不能用简单的理论来解释，解释不了。我们的革命领袖不是有很多也是封建家庭出身的吗？多得很，是不是啊？而最好的工农兵阶级出身的，后来变成最可怕的也很多，是不是啊？这还是有个为人的问题。我反正只能这么做，有些人从那里头得到启发了，抓到了一些最内在的最主要的东西，那么这个人才将来他就会……

没有独立思考就不能出才

傅：人才，不是靠先生教出来的，人才的第一个条件，除了我刚才讲的那个基本的做人的态度、人生观的问题以外，就是一个独立思考的问题了，没有独立思考就不可能出才。任何艺术——真正的艺术，都是从那里头出来的。所以，我教学生，我是跟他们这么说的：我绝不要教出一个跟我一模一样的第二个我。……人家捧我说："你呀，你就是鲁宾斯坦，第二个鲁宾斯坦。"我说我不是，我永远也不会是，我说："你过奖了。你过奖了我，你又贬了我。我永远不会是什么鲁宾斯坦或者什么……"又说

是什么中国的萧邦，我说都不是。我就是傅聪，我就是我。我这个我，大，小，历史去评论，可是我就是货真价实的我，这个才公平，是不是？

为什么一定要重视室内乐

华：培养音乐人才，你觉得还要解决哪些问题？比方说，音乐教育……

傅：音乐教育方面，我给音乐学院提了很多意见，我希望他们不要太注重比赛，不要整天就是象赶任务似的，以拿锦标为目的，这是第一点。第二点，应该尽量多搞室内乐。他们对室内乐太疏忽了，甚至根本就不搞。所以，他们搞的东西都是平面的，没有立体感的。中国人本来就缺乏立体的东西——我是讲我们传统的音乐，至少到现在传下来我们所知道的。至于中国古代的音乐究竟怎么样，这还是一个很大的疑问，看了那个编钟以后，觉得中国古代音乐既然有这样的乐器，就一定有很辉煌的东西。这是一个谜！中国啊，老实说，从这里头可以看出来，中国经过了很多次的浩劫，文化的根是断了又续，续了又断，断断续续，一直就这么继续下来，很多东西失掉了。我现在只能说，就我们所知道的比较近的中国古代传下来的音乐，一般都是单线条的、平面的东西。中国人本来就缺少立体感，所以在音乐上头，就应该在立体感这

方面发展。可是，他们一点不搞室内乐。室内乐是什么东西呢？就是拿音乐来谈话，几个人拿音乐来谈话。你要能使音乐变成灵活的、自由的语言，你才真正懂得了音乐，你才真正掌握了音乐。不然的话，还是停留在一个非常浅薄的水平上。因为音乐这个东西，可以这样，也可以那样，音乐是比别的任何艺术都活的，它随时在平衡，音乐就是平衡。这个问题不光是中国的问题，而是全世界的问题。现在很多匠人，求全，求表面的全，他弹一万次都是一样的。这个也跟现在西方的商品社会有关系。你出一张唱片是这个样的，批评家说这个好，于是人人每次听你的音乐会，都要听那个一模一样的。一不象一点，就给他们出难题了，因为人人都说这个好，就是要这样，你知道吗？这跟资本主义做广告、推销商品一样，每一次都要一样的货。所以，老实说，现在的年轻一代的演奏家，很多的是表面非常完整，可你听他一百次，一百次都一个样，一点都没有独创的东西，一点也没有自然流露的那种有意境的东西，什么都没有。老一代的呢，三十年代，二十年代，或者二十世纪初期、十九世纪末期的演奏家，那个境界，不知道要高多少！象 Schnabel 和 Cortot 那种大钢琴家现在没有一个。因为他们那些人毛病很容易找，有很多错“字”呀，漏“字”呀，是不是？可他们全是真的，没有一句是假的，现在许多是假的，plastics 做的。真的

艺术是不可能完全的。就是看起来最完全的音乐也不是完全的，用英文来讲，就是 open ended，所以它才会给你那么多的想象，从那儿可以想出很多很多东西来，给你的幻想的天地会那么广阔。这才是真正的艺术。这样的艺术绝不可能是完整的——那种死的完整。死的完整就是框框，完全没有生命力。可现在呢，国内，譬如说，弹得干干净净，一个字都不错，这个不难做到，可是真正的创意就很少。这就成了问题。我为什么讲室内乐？因为它对于音乐学生的熏陶有很大关系。室内乐就象几个人说话一样。你要是自己跟自己说话，在演奏上能够做到每一次都不一样，那你就高了，很高了。搞室内乐的话，它本身那个条件逼迫你说不同的话。你自己独白，你可以老是说同样的话，可几个人一起说话，你就不能独白。几个人说话，他问得不一样，你就得回答得不一样，这样，你的音乐语言就会活起来。我说音乐永远是在那儿不断地平衡。这个句子你怎么弹，就得看你前面的一句怎么弹；这个乐章你怎么弹，就得看你前面的那个乐章怎么弹，不能够孤立起来。现在很多都是孤立起来的，死的，没有整体感。这种情形太多了，中国外国都一样。在外国，这个危机也很严重，而且搞下去，人都不会听音乐了，就是说，硬给听众听那个东西，就是愚民啊！这种恶性循环很可怕。不一定是低级趣味的东西会恶性循环，高级

的东西也会恶性循环，僵死的东西也会恶性循环。所以我说一定要搞室内乐，逼迫你去知道音乐是怎么样一种灵活的语言，然后你自己搞独奏的时候，也会有这么点东西，就会有创意。每一次演奏都要有新鲜的东西，一辈子重复背书有什么意思?!

华：室内乐是比较深的东西，没有相当的欣赏能力，是不容易接受。可是，音乐学院应该不一样。不重视室内乐，是什么原因呢？

傅：室内乐这个东西不讨好一般听众。上海过去还有点传统，开个室内乐音乐会还有些听众，在别的地方就不容易，是哇？这没有办法。同样的道理，譬如说，你不能够期待所有的人都能欣赏《世说新语》里头那种清淡，所以，你要有一定的水平才做得到。我说这个室内乐就有点象《世说新语》那种清淡。依我想，写《世说新语》的时候，同样的故事，作者一定可以写出几百种不同的样子来。当然，他如果真这样写下来了，文字还是有个限制的。虽然，他只能写这么一次，可是你念的时候却可以有变化。就象《哈姆雷特》，可以有几万种不同的念法。念《世说新语》的时候，同样的故事，念的时候也可以有很多的艺术——表演的艺术，也就是我们再创造的艺术。念的时候可以有千变万化，念的角度不同，重点不同，就好象故事不同了。不过，语言的东西究竟还有个限制。音乐

就不一样。音乐是最灵活的，一个快乐章可以变成慢乐章，慢乐章可以变成快乐章，看你放在什么地位。悲哀的句子可以变成欢乐的句子，欢乐的句子可以变成悲哀的句子，也看你放在什么地位，前文跟后文怎么搭上，而且都是真实的，而且只有那样才是真实的，也就是即兴的，从心里出来的，可是并不是说就没有整体感。这是一个又矛盾又统一的东西。统一感，就是说，演奏室内乐的时候，你四个人基本上有个统一，你要对作曲家负责，他原来的意思怎么样是最重要的，你说话再自由，总不能脱离那个东西，是哇？这个整体的东西，是作曲家提供给你的。然后呢，就看你四重奏这四个人水平怎么样，水平越高越自如，而且好象越来越……得来不费吹灰之力，就是这样，自然极了，天衣无缝。里头也许会有败笔，这没有关系。很多现在的人，听到一个错音就觉得不得了。其实，只要气势对的话，错音不是什么大问题。……总之，我觉得，音乐学院的学生要多搞室内乐，还有，要多看关于音乐的书，国外的，国内的。中国资料太欠缺了，图书馆的书也太少。而且，还有个问题，就是整天就不知道他们忙忙碌碌，干些什么！

华：就我所知，音乐学院有的用功的学生，从清早忙到晚还非常紧张，样样功课还都想考个好分数……

傅：我跟你讲，我觉得，毛主席有很多思想很深刻，

譬如关于念书也是这样。当然，要是有人穿凿附会，混搞一通，那么，连交白卷那样的事情都来了。可是，譬如说，他关于读书的那次谈话，是哇？

华：当时反映说外语学院有个学生没去上课，躲在宿舍里读《红楼梦》……

傅：那最好嘛！〔笑〕……我跟你讲，有出息的人都是这样的，死读书的人没用。毛主席反对死读书，这个我太赞成了！

不要做作

华：刚才谈到音乐应该是自由的语言，是从心里自然流露出来的，这样的概念，我非常赞成，就是说，不要做作。可是，我跟你讲，做作的东西真是太多了！不光是音乐，或者什么文学、艺术，平时生活里就多的是，很多就是做给人家看的……

傅：我父亲从小就跟我讲什么曾子吾日三省吾身。批评，自我批评，需要的嘛！没错，一点也没错，就是不要搞表面的东西。我认为，一个人的思想发展，只有通过自己的努力才能够有真正的发展。我觉得，你并不是为了做给人家看而生存。你自己对自己应该有个价值标准，每天都得用这个标准来衡量自己。这个价值标准不是脱离群众的，而是有个整体感的。应该说，你最真诚的时候

是对待你自己的时候，就是说，你心里想什么，只有你自己最清楚。只怕人家怎么在看你这个人，你就整天在为人家做那个戏，一辈子做下来，你想，这个人不是白做！〔大声地〕……多痛苦！多辛苦！……我这个人，我跟你讲，一辈子挫折不少，一辈子在那儿奋斗，虽然受了很多挫折，而且相当的辛苦，可是基本上我这个人是很开朗的，我虽然很痛苦，可是我也很快乐。我比一般人快乐得多了，因为我是真的，不用做作。作假是多么痛苦的事情！要想真正认识你自己——老实说，也只有你自己才最能够认识你自己，你在别人面前，在众目睽睽之下，你不可能是完全真实的。说不可能，当然，也还是有这样的人，只是这样的人太少了！因为在众目睽睽之下，你不得不那样做。对大多数人来说，人的虚荣心是没有办法摆脱的。只有一个人都没有的时候，你才最针对自己。

华：我也这样认为。不过，保持这种气质，可是不容易，这是要付出代价的——历来如此！这个，得有很坚固的信念，承受得了各种各样的、有形无形的压力。

傅：当然，假如这已经形成一种内在的东西，就变成了你的一部分。譬如说，我的反应都是很自然的，因为我不是从个人利害上去反应，我怎么感觉就怎么反应。当然，我得受考验，我知道，有的时候这样反应的话会给我带来很大的、很不利的影响，可是，我没有办法，我没有选

择，我基本上没有选择，因为如果所选择的违背我自己的话，我没有办法活下去，我不能面对自己，我这个人里头有一个很……怎么说！……很严的东西……〔笑〕……永远在考验我，就是我爸爸说的做人，就是说要培养这个东西，你才可能有别的东西。……你看我爸爸信里说的，他看了我从国外写回来的很多信，他很高兴，他说：想不到在你身上，小时候种下的种子能够这样地成长，就是说，这么坚固。我小时候他给我念的书，外国的，中国的，他都是以他那种理想境界，他自己选，自己抄下来的，至少是在他的认识范围之内，取其精华，弃其糟粕的。有很多东西我小时候念的不一定懂，可这个种在里头了，后来慢慢慢慢……在世界上、在人生中自己体会，从所犯的错误里头，从所做的荒唐事情里头，得到很多教训，然后，慢慢慢慢就体会得更深了，这就造成一个人的成熟，是哇？对自己这些信念也可以说是问号越来越多，信念可也越来越坚固——这很奇怪，又是一个统一和矛盾。你问号越多的话，你这个东西非捏得更紧不可，不然的话，你没有办法生存。……有很多东西，譬如说，小时候念的，孔夫子讲的那个："贤哉，回也！一箪食，一瓢饮，在陋巷，人不堪其忧，回也不改其乐。"为什么孔夫子最喜欢颜回？他的学生里头，有比颜回聪明的，有比颜回勤劳的，有比颜回勇敢的，有比颜回更虔诚，象曾参那样的，道德观念更

重的。又譬如说，子路是很勇敢的，……可是孔夫子最喜欢颜回，为什么？他欣赏颜回，他觉得颜回的境界比他自己还要高。颜回的精神境界是道家的境界，他那个境界里头又包含那个大慈大悲。所以，说到最后我又要说到曹雪芹，要说到《红楼梦》，……贾宝玉身上也有这个精神，这个中国文化艺术里头所表现的最高的精神，我说，最高的，达到最高境界，就是这个东西。

这种东西，我小时候念的时候不可能很深地体会。我在国外那么多年，基本上，我可以说做到了从来没有说是为了名利而牺牲一点点我的原则，就是：视富贵如浮云。当然，你也可以说我还没有经过最艰苦的考验，就因为基本上我还是得到了承认，是不是啊？也可以这么说。可是，什么问题都是比较地来看的，老实说，一个皇帝的苦闷，皇帝的孤独，跟一个乞丐的苦闷和孤独来比……虽然皇帝穿的是绫罗绸缎，吃的是山珍海味，可是他的痛苦并不见得小于一个乞丐的痛苦……在精神境界上不见得，可能还更痛苦一些，因为，这个痛苦，从佛家来讲，就是从欲字来的，你有的东西越多，你的欲望的诱惑和情欲就更多，你的苦恼就更多。……我就是说，象我的地位当然不是这么说，也可以说我还没有经过最大的考验，可是，对我来说，我这个考验也很不容易的，譬如说，在某种程度上，经常要受到那些东西的诱惑，很难的！人还是有虚荣

心的，那没有办法……不过，就是这些——我小时候种的种子，在我身上是很坚固的。

华：你现在在外面……你平常跟很多人接触吗？

傅：没有很多人。知心的朋友很少，真的是很少。我是个……我是完全……好象在外国做隐士似的，我不大与世来往，我很讨厌那种世俗的东西……哎呀！……可怕得很，就是所谓高等的show—business，你知道吗？商业气太重了，而且虚伪得很！真是太虚伪了！我跟你说，我去听音乐会，我常常是最后一个溜进去，最好一个人都不认识，我才真正能够享受一点音乐，不然享受不了。我听音乐会，我觉得好，那个演奏的人我又认识，我会到后台去看看他，自然地表示表示我觉得怎么样。假如我听了觉得不怎么样，甚至很糟糕，我一句话都不说，我回头就走。可是有些人比我聪明多了，他们知道在这个世界上生存没那么容易，演奏听下来好也好，坏也好，他们永远是到后台去祝贺，一副笑脸，这个肌肉都要发硬了。唉！多的是这样的，真受不了！太受不了了！

华：关于文艺复兴强调的那种精神，就你接触到的，现在在西方究竟是怎么个状况？

傅：西方基本上已经不存在这个问题了，可是呢，又来了新的一种锁链。从封建走到资本主义，那个时候是追求个性解放。我想，文艺复兴时期那些走在前面的人，

虽然有它的经济的社会的发展动力在那儿推动，所以才出现那些巨人，可是这些人物本身，譬如说，米开朗琪罗画他的画，几个月不下来，就在那儿发疯一样地画，饭也不吃，袜子脱下来连皮一起撕下来，那种狂热，那种对理想的追求，所表现出的那种力，那种就是所谓人的东西，我想，他绝对不会生存在现在二十世纪欧洲那种……随时随地都有利害关系在那儿框住你的那种情况之下，他绝不会象这样的，绝不会。虽然当时那个社会发展到了那个地步，可是基本上他还是一个原始的、怀着对于人自身的一种高贵的东西在那儿追求。在西方，物质生活基本上已经到了一个水平，很容易把人……无形中把你自己完全抹掉，已经分不出，……没有这种冲突，没有真正的强烈的冲突。对我来讲，我还是感觉到有这个冲突的，可是一般人已经没有了。所以没有真正的、真正的伟大的艺术出来。……当然，还是会有的，这个东西，人的创造力，人的这个……说到最后，我还是相信这个赤子之心。有赤子之心，他没有念过颜回那些东西，也没有我小时候受的那些教育，他还是能够维持这个赤子之心，这样的人，我还是看到过，一样有，不一定都学过那么多东西。有些人你不能摧毁他，他绝不会堕落，有这样的人。就说“文革”里头吧，我看，可怕的故事很多，可歌可泣的故事也不少，是不是啊？

华：我们这个谈话……这里头还是有点东西的，你觉得我可以写点什么吗？

傅：那我不知道了！〔笑〕……我谈的就是我这个真正的我，不大好写。假的我呢，我不愿意人家写，我也不会说。……随便聊天，不一定要写什么。反正，随你吧。

一九八二年一月二十日的谈话

有象征意义的小事

华：这次回来感觉怎么样？

傅：我这次没有讲课，可是，先说一件小事，虽然是小事，但是很有象征性的小事。我虽然没有和钢琴系的学生或者先生有很多接触，可是我来的第二天，中央音乐学院的师生就来找我，一定要我听听他们准备出去比赛的四重奏。他们说，这批小孩子都是上次我搞莫扎特协奏曲的时候我的“班底”。那些小孩子也一个个地跑来，热情洋溢地表示我上次给他们启发，使他们对室内乐开始真正感到兴趣，而且得到无穷的乐趣。这件事情对我来说是最大的满足。因为，我几次来都是教钢琴学生。他们问我关于音乐教育方面有什么意见。我说最主要的是一定要搞室内乐。一般地说，中国人的音乐感非常好，

我想，中国人的音乐感恐怕在全世界至少是在前面几名的，这是肯定的。可是，中国音乐家不多，因为，要成为音乐家的话，就要把音乐作为一种语言，能够象语言一样地千变万化而且发挥自如，这样的人到现在为止还不多。我说，在这一点上，最好的补救办法就是好好搞室内乐。因为室内乐就是几个人用音乐相互聊天，这样，你就不得不把音乐变成一种语言，你慢慢就学会了，就会体会到音乐是一种语言。……我觉得，我上次说了这些话以后，在一年之内就起了相当的影响。现在国际上第一次在英国有了很大规模的四重奏的比赛，刚好是经过我略微"熏陶"过的一批小孩给选上了去参加，这个，我是觉得非常自豪的〔笑〕……我的最大的愿望，就是——套用一句词："待到山花烂漫时，她在丛中笑。"我就是希望能够看到一年之内这个种子下去就开始长了，等到真的是开花的时候，那我就会觉得这一生没有白活。我这几年的回来，这条线，就是说，出去了又回来这条线，一直是连着的，而且还会继续下去，生命就是这样延续下去，就象楼适夷在写我爸爸那部《家书》的序言里头讲的，人嘛，生命都有限，都是希望看见下一代延续生命，而且希望永远是往前进步。这个就是这次回来我主要的感想。

关于《家书》

华：《傅雷家书》终于出版了，正好赶上你这次回来。你觉得有什么可以跟青年读者说一说的？

傅：我觉得，这个……《家书》本身是说服力最强的，我不必再画蛇添足。本来，他们要我写序，我说我不必写序了，因为，真的，什么也比不上我爸爸在《家书》中表现出来的那种在他身上贯穿着的精神，那种从中国文化最优秀的传统继承下来的精神，加上他还得到了西方文化的优秀传统，两个东西结合起来的这一种……怎么说？……既不是狭隘民族主义的，又不是盲目崇洋的，而是把整个人类，整个世界文化，甚至于宇宙，作为一个整体来观察，来研究，来追求的……一种往上追求的理想主义的精神。我觉得这就是这本书的主要精神，我想每个人看了都会感觉到的。假如说，这本书能够有助于中国的青年增强一些信心和对理想的追求，我觉得，我爸爸在九泉之下也会得到安慰的。

华：傅雷先生翻译的《贝多芬传》对我有过很深的影响，我小时候就非常爱读，至今还常常要拿出来看看的。

傅：《贝多芬传》表现的只是他的一个方面。《家书》里头还讲到更广的方面，譬如说，讲佛家的精神，讲道家的精神，讲基督教的精神，讲中国知识分子的特有的苦

闷，中国知识分子的优点和缺点，外国文化的问题，世纪末的问题，艺术的问题，整个人类艺术的意义，总而言之，这本书里包含的，可以说是……勤勤恳恳永远为了追求真理的这么一种精神，而不是在那儿好为人师地说道理。〔笑〕……今天早上我又看了《家书》里面那一篇关于他学习马克思主义的一些感想。他说怎么样把马克思主义放到实践中去，而不是作为一种教条或者口头禅。我觉得，他追求任何东西都是用科学的精神，他是把马克思主义作为一种科学来研究的，我觉得，他那些心得很值得大家有所借鉴。象他这样分析，一切科学——真正的科学，都是放之四海而皆准的〔笑〕……

华：你这次回来时间太短了，这是安排上的问题吗？

傅：不是不是。我没时间哪！我就是这么几天。

华：那你可以多待几天嘛！

傅：不行不行！我得赶回香港演奏，然后赶回伦敦演奏，因为音乐会都排得紧得很，我都不知道怎么交差！……我还得养家，过日子〔笑〕……

华：这次还没有机会接触更多的吧？例如，社会风气呀，等等。

傅：可是我也听到一些好现象，譬如说，李德伦告诉我，大学里头，他去讲交响乐，反应很好。

华：是的，反应很好。

傅：反应很好，而且不少大学生又开始对古典音乐感兴趣了，真正感兴趣了，我就回想起五十年代我去清华、北大演出的时候那种热烈的情况。假如那个精神我们能够重新找回来，中国就有希望了。我们做园丁的只能尽量地做我们份内的开垦工作。

还有，我每一次回来，我对我的节目都没有作什么妥协，就是说，并不是故意找一些通俗一点的弹。譬如说，我这一次——大前天的独奏会的节目，我的第一部分，可以说就是在欧洲，不必说美国了，就是在欧洲，也只是欧洲的音乐批评家才喜欢听的节目。可是我弹这样的节目，发现这里的听众全神贯注，场上的情绪好极了，这都表现了我们这个民族的文化根底之深，而且这几年来基本上慢慢是在往前走，就从音乐会的气氛也看得出来，一年比一年强。

不卑不亢

华：你的演奏，有你自己独特的东西，或者说是一种中国的气质，中国的境界，这很明显是因为从小受到中国文化的熏陶的缘故。

傅：对！……对的！在这方面，我觉得我是非常幸运。因为我从小受的教育就可以说是不卑不亢。对西方的东西不卑不亢，对我们自己的传统也是不卑不亢。我

父亲在我小时候，他亲手抄给我的很多诗词，还有孔子的、孟子的、庄子的等等，还有《史记》、《战国策》……，我从很小很小就开始念，这些东西，我发现到现在我还能脱口而出，而且这种精神已经灌注在我身上，也就是变成了我的一部分。譬如说，昨天，有人问我，对于学音乐的人有些什么意见，要说些什么话？我说，第一，出发点应该是爱音乐的。第二，我也讲到室内乐的问题。中国老是有许多人想搞独奏，每个人都想做独奏家。可是，世界上的舞台到底有多少给你？中国有这么多人，都当独奏家，把舞台都占满，行吗？老实说，搞音乐的没有多少人是真正独奏家的材料。对我来说，我最快活的时候是搞室内乐的时候，那是讲心里话的时候，而且可以讲得更深，讲得更亲切，讲得更自由。我想起孔夫子一句话："人不知而不愠。"孔夫子这句话多好啊！孔夫子老早就说了嘛，就是说，不为名利嘛！……要为理想，投入于理想，你给理想多少寄托，它自然会还给你多少，因为人是要靠精神的东西来生存的。……

不是西方的 copy

傅：我在国外，外国记者问我这些问题的时候，他说你是不是完全西方化了你才懂得许多？我说：不！假如是这样的话，就不需要我了，我就不过是你们西方的一个

copy，那就多此一举！〔大笑〕……我说，我们中国人……或者也可以说，每一个民族，都可以对另一种文化有所贡献，当然，就是说，一定要自己文化的根扎得很深，因为文化这个东西到了高处，在那个顶上，和那个根上都是通的，这个在世界上还是大同的，原来就是大同的。这个世界老搞不好，老是有很多这个什么……种族的纠纷，宗教的纠纷，信仰的，主义的，男的和女的，父和子的，等等。可是有件最重要的事忘了，就是：都是人！……都是人，一样！〔笑〕……原来都是人〔笑〕……我们都是从猿到人〔大笑〕……是不是啊？一样！不过，你假如你自己文化的根深的话，你可以……，要不然，那就“不识庐山真面目，只缘身在此山中”……

华：《题西林壁》，苏轼……

傅：苏轼，是哇？有的时候，一个外来的人，就是从另外一种文化来的人，假如他本民族的文化根底深的话，他能够看另外一种文化，看到一些问题，这些问题却是“身在此山中”的本民族的人不一定看得到的。我爸爸给我讲中国文化的时候，他举了很多例子，譬如说，英国的罗素讲中国文化，讲得非常之精彩，说了一些一针见血的话，就是中国几千年来许多文人学者都说不出的话。那末，我不敢说我能达到这样的水平，可是呢，我想我还是有一些，就是说，我的文化给我的这种……中国的文化就

象高山大海这么深厚，给了我很多养料，而且无形中一直在给我一种想象力，或者是思想，或者是感想、感触，或者是一种境界。我觉得，没有我们这种东方文化根基的西方人，他们是不幸运的，他们缺少这个东西。当然，从小我父亲给我的教育也不光是纯粹的中国传统文化，同时也有西方的优秀文化，他一直讲希腊精神，讲文艺复兴，讲法国大革命以后的西方的整个文艺的发展……所以说，我从小受到的教育就是东西方相通的，一直就是这样。在这点上，我的确是……我想全世界都找不到第二个比我更幸运的。

听无音之音

傅：那天人家问我最喜欢哪些作曲家。我举了一些例子，就是我最喜欢的，譬如说，包括最主要的……当然是萧邦、德彪西、莫扎特、舒伯特……。我觉得，肖邦呢，就好象是我的命运，我的天生的气质，就好象肖邦就是我。我的感觉是这样，你知道吗？我弹他的音乐，我就觉得好象我自己很自然地在说我自己的话。德彪西呢，是我的文化在说话，我弹德彪西的时候，我觉得感情最放松，因为，他的音乐的根是东方的文化，他的美学是东方的东西，他跟其他作曲家是完全不一样的。很奇怪，德彪西是最能够做到一个能入能出的境界，那就是中国文化

的这个美学上一直在追求的东西，而且他有这个“无我之境”，就是“寒波淡淡起，白鸟悠悠下”那种境界，德彪西里头全是那种境界。所以，我弹德彪西的时候，最不紧张，最放松，这也就是因为我的文化在说话。我的文化就不是一个小我，而是一个大我……我就没有了，这样的话，我就可以……“听无音之音者为聪”！〔笑〕……这个无音之音就是……德彪西里头充满了无音之音——整个地来讲，所有的音乐都有很多无音之音，要听得到无音之音的人，才懂音乐，才真正懂音乐……。还有莫扎特，莫扎特是什么呢？那是我的理想，就是我的理想世界在说话。所以 Mozart 对我来讲，我觉得还有过犹不及的缺陷。因为他是我追求的理想。欧洲人说他有希腊精神，因为他是那么地健康。我爸爸《家书》里有一篇他自己写的《音乐笔记》，他寄给我的，一篇是《关于莫扎特》，一篇是《什么叫做古典的》。这个《音乐笔记》很有意思，他就讲到莫扎特，classic，古典啊，不是古板，不是道学家，相反，古典是健康的，是自然而然的，完全是天人合一的，这个才是古典。这个比文化还要高，泥土气还要重，天生一朵花就那么长，这个才是真正的理想世界。舒伯特是另外一回事情了。我总是说舒伯特象陶渊明，舒伯特的境界里头有一些我觉得就象中国知识分子尤其是文人传统上特有的那种……那种对人生的感慨。这个也是舒伯特所特有

的东西，其他欧洲音乐家很少有这个东西的。他那种诗意呀，跟肖邦完全不一样，萧邦他就象李后主的词，那是生死之痛，家国之恨，而不是陶渊明的那种。象陶渊明关于生死的那些诗，有一种哲学意味的对人生的感慨，这个也是中国文人的传统，在文化上也是达到了很高的境界的。

华：那你说理想境界那些东西，Bach 也有他的……譬如《G 弦上的咏叹调》。

傅：Bach 不一样，我是说，从总的来看，Bach 的东西基本上是从基督教来的，而且是新教。

华：《G 弦上的咏叹调》圣洁深远，象“天国”的音乐……

傅：可是我们永远是地上的“罪人”！〔笑〕……连梅纽因都同意我，他说：“Bach 这个音乐是了不起，可是他的哲学，我完全否定，我跟这个不搭界！”Bach 的音乐，我是说他是宗教音乐。他当然是个伟大的作曲家，天才作曲家，空前绝后的人物。可是，就我本人的气质来说，Bach 的气味对我不投合，因为他这里头包含一种说教，整天说教，譬如说他的《马太受难曲》、《约翰受难曲》这些东西，把马太、约翰都写成圣人，我们呢，都是“罪人”。你听完以后，觉得他的音乐是非常的高，可是又觉得绝望，没有希望，我们永远是在这个地上的“罪人”〔笑〕……永

远看不到天国，天国是不可企及的！我倒是非常非常喜欢韩德尔，韩德尔是天生的革命乐观主义者〔笑〕……他的《弥赛亚》就很好，好极了！天国就在地上。你唱《弥赛亚》的时候，唱《哈利路亚》的时候，那真是世界大同的感觉，那就是一点点都没有 sentiment。Bach 是很 sentimental 的，Bach 是非常 sentimental 的，你听他那个 narator，他的受难曲，有一个主角就好象在讲故事，那个讲故事的人整天就啊呀耶稣基督怎么受难啦，哭哭啼啼那种声音。韩德尔不，韩德尔写的神剧里，所有神、人都是一样的。他写神，其实就是人的一面镜子，他讲神，就是讲希腊。他的神剧里头用的是希腊的故事，更多的是用《旧约》里的故事，他不用《新约》的故事。这是个 great significance！为什么总是用《旧约》的故事而不用《新约》的故事呢？因为《旧约》是犹太民族、最古老的犹太民族的神话传说和历史。韩德尔用的素材一般都是《旧约》的材料，要不就是希腊的，古希腊的神话和悲剧这些东西，都是史诗似的，而他没有一点点感伤的情绪。譬如说，他有个最后的作品叫《西奥多拉》，这个神剧《西奥多拉》就是很精彩的作品。他写基督徒，那时候基督徒是受迫害的，罗马是统治者，可是他并没有把罗马人写成坏人，把基督徒写成好人，不，他们只是不一样，罗马人比较粗犷，比较喜欢喝酒呀，喜欢罗马狂欢节呀，喜

欢热热闹闹，而且比较方方正正，法么就是法，该怎么做就怎么做。那些基督徒呢，就是好象追求一种理想的那种献身精神。听了以后，你就感觉到，人是各种各样的，是不是啊？韩德尔就是大智大慧……韩德尔是从很博大的胸怀来看整个人类的；而且他又完全把神剧当作一个戏剧来写，两个民族有很明显的对比，每一个人物都是……一出口你马上就知道是什么什么人在说话，就好象《红楼梦》里面的那种妙处。他把音乐性格化到那个程度，你一听就知道那是基督徒的音乐，那是罗马人的音乐，而且，两个都非常的美，就象菊花和桃花，都非常的美。菊花和桃花，你选哪一种？这个很难说！韩德尔他这个就是高明。所以贝多芬是非常崇拜韩德尔的。贝多芬临死之前，刚刚出了韩德尔的全集。兴特勒去看他的时候，他就指着床边上那本韩德尔全集说：在这里面是真理。韩德尔是西方的一个大高峰，一个胸怀博大的人道主义者。

华：那你说贝多芬呢？

傅：贝多芬是人的奋斗，是对人的个性的肯定，对人的价值的肯定。我爸爸在《家书》里有一篇讲贝多芬，他讲得很精彩，就是说，贝多芬不断地在那儿斗争，可是最后人永远是渺小的，所以，贝多芬到后期，他还是承认人是渺小的。所谓解脱，他后期作品里那种高的境界，其实

也就是只好没有办法，"自欺欺人"，说得坏，就是"自欺欺人"，说得好，就是大智大慧。可是，贝多芬所追求的境界好象莫扎特是天生就有的。所以说，贝多芬奋斗了一生，到了那个地方，莫扎特一生下来就在那儿了！〔笑〕……在这一方面讲，可以说，西方民族奋斗了多少年的东西，中国民族老早就有了，天生就有这个东西。可是现在呢，反而倒过去〔笑〕……去向西方找，这个历史的发展是很 ironic——这个字怎么翻？很难讲……

华：历史的嘲弄！

傅：〔笑〕……历史的嘲弄！……譬如说，我天性是喜欢李白的，我更喜欢李白。杜甫的好处就是他花功夫。莫扎特就象李白。这是一种粗浅的比较，当然很多方面是不能套的。基本上来说，杜甫最高的境界，就是"无边落木萧萧下，不尽长江滚滚来"，这是靠近李白的境界了，可是还是不如李白这个"黄河之水天上来，奔流到海不复回"……是不是啊？……我觉得，贝多芬有贝多芬很动人的地方，就是他那种人的奋斗，那种艰苦奋斗，给人一种精神上的力量。我觉得，人之可爱，就因为人是人。象莫扎特这种、李白这种旷世奇才，在历史上是没有几个的，好象天上的神仙降到人间来，而他们又完全是个人，可是呢，他们好象天生就是不食人间烟火的。其实他们并不是不食人间烟火。莫扎特也好，李白也好，都喝酒，恋爱，

生活丰富多采，可他们就可以做到那种……。拿破仑和贝多芬不都是那个时候的两个大英雄吗？贝多芬是真的英雄，因为他是艺术家，作为艺术家了，就好了！〔笑〕……

“大则远，远则逝，逝则返”

傅：我觉得音乐、艺术，尤其是音乐，是最直接最神妙地打到人的灵魂深处的东西。我觉得，声音的产生比一切都早，宇宙还没有出现 material 以前，已经有声音了。声音就是时间。Time is before the space，从哲学上来讲，声音是根，时间是这个根，有了 Sense of time，才有 Sense of space，而不是相反的。

华：你这个看法是怎么生出来的？

傅：我是这样看的，这是我个人的感觉，也许因为我是搞音乐的。就说音乐吧，妙就妙在……譬如我们演奏，每一次都是不一样的，而且应该是每一次都不一样的。而且每一秒钟——在那一秒钟，是不可替代的，也就是说，这一秒钟就是一个无限。虽然有限，它又是一个无限。可是你看绘画吧，我也是很喜欢看绘画的，可是画就是这么一幅，固定在那个地方，当然，你也可以体会到那个无限，可是它基本上是个空间的东西，不是时间的东西，比较之下，我就是说时间比空间更早，更大。道家有句话叫做“大则远，远则逝，逝则返”，这又是时间与空间

的整个的统一，可是最要紧的，你看这个“远”、“逝”、“返”，还是个时间的东西。这一句话就讲尽了最高的艺术。“大则远，远则逝，逝则返”。“逝”，消逝了，没有了，“逝则返”，又回来了。最美的菩萨的雕塑，或者希腊的雕塑，或者是达·芬奇的名画，都给你这个感觉。你看达·芬奇的《蒙娜丽莎》，觉得很高很高，很远很远，可又觉得她非常亲切，好象她就是为你一个人笑的。这是最伟大的艺术！莫扎特的音乐就是这样，譬如我这次弹的这个 K595（《降 B 大调钢琴协奏曲》），第二乐章，开头那个主题，就是超脱于一切喜怒哀乐的，一片恬静，一片和平，一片 harmonious！是吧？那就是“大则远，远则逝，逝则返”，那么简单，又那么博大……

华：现在许多青年，想打好自己文化的底子，又对外国的许多东西感兴趣，你觉得怎么结合好？

傅：念书啊！当然，境界要高。……人是不平等的，就是说，基本上来说不可能是平等的。人的才能有高低，天生体力有高低，有的人短命，有的人长寿。黄宾虹、齐白石很幸运，长寿，于是我们才有了两位中国的现代的大师，他们两个人要是都死在七十岁以前，我们就没有这两位大艺术家了。他们都是大器晚成，都是七十岁以后才成为划时代的大画家的，是吧？所以说，在这方面，人有幸与不幸。可是呢，最基本的东西，就是说，你追求这个

理想的精神，在这一点上，人是平等的，完全平等的。你做木匠也好，你是弹钢琴的也好，你是搞电子的也好……广义上说，都是艺术。你真的投入进去，你真的研究，都有无穷的乐趣。有本书的标题叫做《*The purity of Heart is to Love one Thing*》，那书我看不懂，可是标题这句话我非常赞赏，你做一件事的时候就应该完全投入进去。……人要有追求，不能光讲客观，光讲客观，大家都等着，等现成的，天下哪有这种事情？人类也不会进步。我觉得，只要整个国家慢慢地上轨道，信心是会恢复的。有些不健康的、不正常的东西慢慢会消除。……不过，谈何容易！尤其是中国旧传统遗留下来的封建的东西。中国的封建就象全聚德的烤鸭汤，什么东西泡在里头浸一下，出来就成了它的味儿了！〔笑〕……